METODE DE

DESIGN CARTE

METODE DE

DESIGN CARTE

PRACTICA UNUI

Meșteșugurile industriale

HUGH WILLIAMSON

LONDRA

PRESA UNIVERSITATII OXFORD

NEW YORK TORONTO

I956

Oxford University Press, Amen House, Londra EC4

GLASGOW NEW YORK TORONTO MELBOURNE WELLINGTON

BOMBAY CALCUTTA MADRAS KARACHI CAPE TOWN 1BADAN

Diagrame și frontispiciu de

RALPH MABEY

IMPRIMAT ÎN MAREA BRITANIE

Cuprins

LISTA ILUSTRAȚIII ix

PREFAȚĂ xi

1 O INTRODUCERE LA PROIECTAREA CARTEI1

2 TIPOSCRITUL9

§r Câteva sugestii pentru autori, io. §2 Corectarea dovezii, ii.

3 FORMAT13

§3 Dimensiuni foi, 13. §4 Dimensiuni pliate, 14. §5 Dimensiuni multiple foi, 17. §6 Capacitate freza și presare, 18. §7 Format și funcție, 19. §8 Conținut și format, 2r. §9 Format și convenție, 22. §10 Aspectul lucrului, 22.

4 MARJE23

§11 Marje minime, 23. §12 Marje largi, 23. §13 Proporții, 26. §14 Marje și convenție, 27.

5 COMPOZIȚIA TEXTULUI31

§15 Întemeierea tipului, 31. §16 Măsurarea, 32. §17 Designul literelor, 34. §18 Spații și linii, 35. §19 Nomenclatura literelor, 36. §zo Metode de compunere, 4r.

6 MAŞINI DE COMPUNERE43

§21 Principiul turnării în linie, 43. §22 Revista, 44. §23 Matricea, 48. §24 Spațiere și turnare, 49. §25 Izvoare și serii, 50. §26 Compoziție monotip, 51. § 27 The matrix-case, 52. §28 Letter Design, 54. §29 Spacing methods, 55. §30 Turning, 57. §31 The Monotype range, 57. §32 Special composition, 58. §33 Photo-composition, 59 .

7 ALEGEREA TIPULUI PENTRU TEXT62

§34 Disponibilitate, 63. §35 Letter-form, 64. §36 Lizibilitate, 67. §37 Spațiu, 69. §38 Utilizarea tipului, 70. §39 Imponderabile, 72.

8 TIPURI DE TEXT75

§40 Monotype Centaur, 76. §41 Monotype Bembo, 78. §42 Monotype Poliphilus, 79. §43 Linotype Estienne, 79. §44 Linotype Granjon, 8o. §45 Monotype Plantin, 81. §46 Monotype Garamond, 81. §47 Monotype Van Dijck, 83. §48 Monotype Ehrhardt, 84. §49 Linotype Janson, 84. §so Monotype Caslon, 85. §51 Monotype Old Face Special, 87. §52 Monotype Baskerville, 88. §53 Linotype Baskerville, 89. §54 Linotype Georgian, 89. §55 Monotype Bulmer, 90. §56 Linotype Caledonia, 90. §57 Monotype Fournier, 90. §58 Monotype Goudy Modern, 92. §59 Monotype Bell, 93. §60 Monotype Walbaum, 94. §61 Monotype Bodoni numărul i, 94. §62 Monotype Bodoni numărul 2, 95. §63 Monotype Bodoni numărul 3, 95. §64 Monotype Scotch numărul roman i , 96. §65 Monotype Scotch Roman numărul 2, 97. §66 Monotype Modern Extended number r, 97. §67 Monotype Old Style numărul 2, 97. §68 Monotype Imprint, 98. §69 Monotype Lutetia, 99. §70 Monotype Perpetua, 99. §71 Monotype Emerson, 100. §72 Monotype Romulus, 101. §73 Monotype Times New Roman, 102. §74 Linotype Electra, 103. §75 Monotype Spectrum, 104. §76 Linotype Pilgrim, 104. §77 Tipuri pentru viitor, 104.

9

10

11

12

13

14

15

16

17

CUPRINS

PRINCIPIILE DESIGNULUI TEXTULUI 108

§78 Zona de text, 109. §79 Fount, iii. §8o Spațierea cuvintelor, 113. §81 Justificare, 116. §82 Spațiu interliniar, ii6. §83 Indention, 118. §84 Setări speciale, 119. §85 Verse, 119. §86 Drama, 123. §87 Setare cu două coloane, 123.

DETALII PRIVIND DESIGNUL TEXTULUI 125

§88 Punctuația, 126. §89 Majuscule și majuscule mici, 129. §90 Extrase și citate, 129. §91 Note, 132. §92 Titluri, 133. §93 Titluri, 135. §94 Numerele paginilor și semnăturile, 137. §95 Deschiderile și inițiativele capitolului, 139.

Afișaj și ornament 142

§96 Compoziția afișajului, 143. §97 Materialul afișajului, 143. §98 Tip pentru afișare, 153. §99 Plasarea, 160. § Spațierea încăperii, 164. §101 Spațiul înconjurător, 166. §102 Ornament, 166.

PAGINI PRELIMINARE ȘI SPATE 171

§io3 Jumătatea titlului, 172. §io4 Spatele semi-titlu, 173. §105 Ironispiciu, 173. §106 Dedicația, 177. §io7 Pagina de titlu, 180. §108 Partea din spate a valului -pagina, 186. §109 Cuprins, 187. §110 Lista ilustrațiilor, 190. §111 Text introductiv, 190. §112 Errata, 191. §113 Aranjarea preliminarilor, 191. §114 Anexe, 192. §115 Note, 192. §116 Lista abrevierilor, 193. §117 Glosar, 193. §118 Bibliografie, 193. §119 Mulțumiri, 194. §120 Index, 195. §121 Colofonul, 196.

BLOCURI DE TIPOGRAFĂ 200

§122 Realizarea blocului de linie, 201. §123 Puncte mecanice, 203. §124 Imprimarea blocului de linc, 204. §125 Blocul semiton, 205. §126 Ecrane, 206. §127 Gravare și montare, 207 §128 Linie combinată și semiton, 208. §129 Comandarea blocurilor, 209.

IMPRIMARE TIPOGRAFĂ 210

§130 Tipărirea de la tipărire, 21o. §131 Stereotipare, 212. §132 Electrotipare, 213. §133 Alte suprafețe de imprimare, 214. §134 Monturi, 216. §135 Impunere, 217. §136 Pregătire, 220. §137 Cerneală, 223 §138 Platen. prese, 225. §139 Prese cu cilindru, 226. §140 Perfectoare și rotative, 229. §141 Design tipar tipografie, 230.

PROCESE DE SUPRAFAȚA ȘI NIVELUL 232

§142 Procese litografice, 233. §143 Placa litografică, 233. §144 Fotolitografie, 234. §145 Litografie offset, 235. §146 Originale transparente, 237. §147 Plăci multimetalice, 237. §1423 Coll. §149 Gravura, 239. §150 Ecrane de gravură, 241. §151 Sigla de mătase, 242. §152 Alegerea procesului, 243.

CULOARE 245

§153 Alegerea și utilizarea culorii, 245. §154 Culoarea în tipografie, 246. §155 Culoare neamestecată, 248. §156 Amestecarea culorilor, 248. §157 Culoarea continuă, 249. §158 Procese stencil, 251· §159 Tipografia, 252. §160 Litografie, 254. §161 Colotip, 255. §162 Fotogravura, 255. §163 Originale, 256. §164 Dovezi și tipărire, 257.

ILUSTRAREA 260

§165 Artistul, 260. §166 Subiectul, 262. §167 Stil, 262. §168 Dimensiunea și forma, 263. §169 Scala și tăierea, 267. §170 Poziția, 272. §171 Numerotarea, 273. §172 Subliniere, 274. §173 Ilustrație autografică, 276. §174 Ilustrație fotomecanică, 277. §175 Ilustrație linie, 277. §176 Ilustrație ton, 279. §177 Caligrafie, 281.

Hârtia 283

§178 Fibre și celuloză, 283. §179 Procesarea celulozei, 286. §180 The Fourd^mer machine, 288. §181 Procese separate, 291. §182 Hârtii cretate, 292. §183 Hârtii lucrate manual și fabricate cu matriță , 293. §184 Clasificări hârtie, 295. §185 Specificații hârtie, 298. §186 Culoare, 302.

LEAGARE DE CARTI 305

§187 Legarea în plăci și bibliotecă, 306. §188 Legare la caz, 310. §189 Impunere, 3ŋ. §190 Pliere, 312. §191 Hârtii de capăt, 313. §192 Plăci, 314. §193 Adunarea și îmbrăcarea, 317. §194 Cusutul și tăierea, 317. §195 Tunderea și tăierea, 318. §196 Lipirea, rotunjirea și suport, 318. §197 Căptușeală și bandă pentru cap, 319. §198 Colorarea marginilor, 320. §199 Plăci, 320. §200 Pânză, 321. §201 Confecţionarea carcasei, 324. §202 Blocare, 326. §203 Coperta

18

19

20

21

22

23

A

B

C

D

E

tipărire, 328. §204 Scriere și decorare, 329. §205 Înveliș și îmbrăcare, 330. §206 Alte metode de legare, 331.

JACHETA 335

§207 Afișare linii și text, 336. §208 Ornament and illustration, 338. §209 Production, 340. §210 Boxes, 342.

DISTRIBUIREA 344

§211 Aproximativ aruncare, 345. §212 Accurate aruncare, 347. §213 Making a fit, 348.

ESTIMARE 350

§214 Diferite tipuri de costuri, 351. §215 Editorial, 355. §216 Compoziție, 355. §217 Illustratori, 356. §218 Materiale, 357. §219 Impunere și duplicare, 359. §220 Tipărire, 359. 221 Legături și jachete, 360.

INTENȚIE ȘI REZULTAT 363

§222 Layout, 363. §223 Alegerea unei imprimante, 365. §224 Specimens, 367. §225 Proofs, 369. §226 Pe raft, 370.

SCOPUL PROIECTULUI CĂRȚII 372

PLACUȚE 377

ANEXE

FORMAT

MĂSURĂTORI DE TIP 395

§227 Body-line, 395. §228 Set, 396. §229 Color, 398. §230 Capital body-line, 399. §231 C-api-tal high, 400. §232 X-height, 400. §233 Italic, 401. §234 Small capitali, 402.

FONTE DE TEXT ȘI RELAȚIILE LOR 403

ANALIZA ȘI SINTEZA CULORILOR 408

§235 Lumină și culoare, 408. §236 Lumină și substanță, 408. §237 Analiză și sinteză, 409. §238 Fotomecanica, 410. §239 Amestecarea culorilor, 410.

LISTĂ DE CĂRȚI 412

§240 Exemple de design de carte, 412. §241 Bibliografie și bibliografii, 413. §242 Periodi-cals, 413.

MULȚUMIRI 415

INDEX ȘI GLOSAR 417

Lista ilustrațiilor

FIGURI TEXT

1

2

3

4

5

6

7

8

9

IO

II

12

13

14

15

16

eu 7

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

Dimensiuni standard foi 14

Părți ale unei secțiuni 15

Pagina netăiată și dimensiunea foii i 5

Vers în format restrâns - din John Donne, Poems (Balkmena) 20

Zona de tip și zona paginii 25

Tipografie „contemporană” - de la Sophie Taeuber-Arp (Holbein-Verlag) 28 Părți importante ale tipului 32

Părți și dimensiuni ale caracterului 34

Părți de literă și serif 34

Capitaluri și capitaluri mici 37

Linotip, matrice și melc 45

Setare complexă de linotip - din Biblia interpretului (Abingdon-Cokes-bury) 46

Piese ale roții Monotype 53

Patru fântâni Caslon în comparație cu 76

Romain du roi 91

Romanul lui Didot și italic din 178493

Cadru nejustificat - din Oratio de Hominis Dignitate a lui Mirandola (Presa Anvil) i 14

Pagina de versuri cu versuri lungi - din Ver:;amelde Werken (Boucher) i 20 a lui PC Boutens

Reguli în loc de ghilimele - de la Alan

Paton's Too Late the Phalarope (Pelerina) 127 Machiaj în trei coloane - din

Nonesuch Herodot 130

Chenar diagonală a paginii de titlu - din More's Utopia (Limited Editions Club) 147

Tastați chenar pe pagina de titlu - din The Nonesuch Cen/lry 149

Ilustrație prin ornamente turnate - din Nonesuch Hiad i 50

Pagina de titlu scrisă de mână - din Calligraphy's Flornering a lui Paul Standard,

Decăderea și restaurarea (Societatea Artelor Tipografice) 1 57

Afișaj și note scrise de mână - de la Standard 159

Stiluri vechi și moderne expuse - din Compoziția corectă a lui TL De Vinne 161

Deschiderea capitolului în afara centrului - de la

Urmărirea lui Alan Wykes până dimineața (Random House) 163

28 Spațiere între litere pe pagina de titlu - de la

John Donne, Poezii 165

29 Spațiere între litere pe pagina de titlu -de la

Măgarul de aur al lui Apuleius (Cărțile Pinguinilor) 167

30 Așezarea colofonului îngust - din Gloria

Marcus Aurelius al lui Komai (Sylvan

Presă) 169

31 Mecanismul de jumătate de titlu172

32 Pagina de titlu dublu răspândită -din SUS

Fructele lui Hedrick pentru grădina de acasă (Oxford) 174

33 Titlu și frontispiciu combinat - din

Clopotele lui Bleecker de Valenti Angelo

Strada (Viking Press) 178

34 Dispozitivul lui Jehan le Royer - din Livre

de Perspective de Jean Cousin 181

35 Dispozitive pentru imprimante și editori183

36 Pagina de titlu gravată - de la Bernard

The Adrentures of the Black a lui Shaw

Fată în căutarea ei a lui Dumnezeu (conetabil) 185

37 Cuprins în măsură restrânsă - de la

Întoarcerea regelui Ulise (Oxford) 189

38 Realizarea blocului de linie203

39 Stiple mecanice204

40 Șase tipuri de suprafețe de imprimare215

41 Formă cu blocuri de sângerare219

42 Conducta de cerneală224

43 Șapte mașini de tipar tipar 228

44 Cele trei metode principale de tipărire 232

45 Presă de litografie offset235

46 Presă rotogravură rotativă alimentată cu foi240

47 Spectrul luminii albe246

48 Gama de reflexie a cernelurilor tricromatice 251

49 Ilustrație neconvențională de carte -din cele cinci proze ale lui Rainier Maria Rilke

Pieces (Cummington Press) 264

50 Mai multe ilustrații neconvenționale - din A Walker in the, a lui Alfred Kazin

Oraș (Harcourt, Brace) 268

51 Decuparea ilustrațiilor271

52 Reducere de-a lungul diagonalei27 i

53 Simularea tonului cu proces de linie 279

54 Spărgerea și baterea motoarelor287

55 Hârtie țesătă și întinsă289

LISTA ILUSTRAȚIILOR

56 Mașină de fabricat hârtie Fourdrinier290

57 Matriţă pentru fabricarea hârtiei manual294

58 Două feluri de hârtie de final307

59 Cusut în legatură de mână307

60 Rotunjire şi susţinere308

6r Bentite 308

62 Legătura de snururi în scânduri309

63 Oxford hollow and fix back309

64 i, !, !, și legarea completă309

65 Legarea bibliotecii310

66 Legarea în plăci și în carcasă311

67 Decuparea șuruburilor proeminente312

68 Fixarea plăcilor în carte3 15

69 Secțiuni adunate cu semne de collare 3 17

70 Secțiuni cusute317

7 I Cartea cu carcasă înainte de introducerea cu carcasă 319

72 Realizarea cazurilor325

73 Carte legată de mână cu Frenchgroove 325

74 Carcasă-in331

75 Cusătură laterală și cusătură în șa332

76 Formular de estimare352

FARFURII

77 Tipărirea tipăririi

78 Reproducerea tonului continuu

79 Semiton gravat adânc

80 Alinierea blocurilor mici

81 Cazuri obligatorii

377

379

381

382

384

82 Endpapers

83 Litere pe coloană

84 Jachete

85 Aspect brut

86 Aspectul târgului

87 Aspect finalizat

386

387

388

390

391

392

EXEMPLE DE TIP

Majuscule solide și spațiate între litere 36

Font text complet 38

Cifrele 38

Familia The Times 39

40 cu 6 până la 72 de puncte

Litere mari și majuscule mici 55 Trei tipuri de spațiere între cuvinte 56

Efort oblic și vertical 65

Exemple de 37 de tipuri de text 76-104

48 de puncte Perpetua IOO

Familia Romulus 101

Cursă oblică scurtă în punctuația 105

Prea multe en-uri în linia 112

Conducere inadecvată 117

Spațierea cuvintelor în versetul 121

Spațierea semnelor de punctuație 128

Trei tipuri de subpoziție 135

Inițială cu barba tunsă 140

Inițiala mortazată 141

Cinci tipuri de regulă 144

Patru tipuri vechi de afișare 146

Cinci tipuri de afișaje din secolul al XX-lea 152

Inițiala de titlu cu barbă scurtă 152

Patru tipuri de titluri 153

Câteva inițiale 154

Patru tipuri de afișare deschise 155

Trei fețe de afișare non-romane 156

Prefaţă

În capitolele care urmează, designul cărții înseamnă o planificare a fabricării cărții tipărite care afectează aspectul și structura acesteia. Subeditarea necesară unor dactilografe și realizată de mulți designeri de cărți nu este strict o parte a designului cărții, ci este, de asemenea, atinsă aici. În cea mai mare parte, designul cărții produse industrial este discutat în aceste pagini; cartea tipărită manuală nu este luată în considerare în detaliu.

Cartea tipărită a apărut în nenumărate forme, unele difezându-se radical, iar altele în detaliu de tirajul general. Cărțile liturgice, cărțile de referință și retipăririle ieftine, de exemplu, pun toate propriile lor probleme de design. Să aprofundezi în acestea ar fi plăcut și ar putea fi instructiv, dar pregătirea multor tipuri speciale de cărți, la fel de interesante, ar rămâne totuși nediscutate. Întregul meșteșug al designului cărții nu poate fi descris într-o singură carte; ceea ce se încearcă aici este mai degrabă o descriere a principalelor sarcini și probleme ale proiectantului nespecialist. O formă de detaliu care ar fi fost deosebit de valoroasă este prețul diferitelor tehnici și materiale, deoarece un control eficient al costurilor stă la baza designului industrial. Cu toate acestea, prețurile tind să se schimbe atât de frecvent și atât de radical încât au trebuit să fie omise.

Prin urmare, orice designer de cărți poate găsi o afacere bună rămasă nespusă în aceste pagini, iar progresele tehnice și schimbările de modă și gust vor lărgi golurile din structură. Remediul este să ținem cont de principalele scopuri ale designului cărții, iar acestea sunt rezumate în capitolul 24.

Estetica designului cărții nu este ușor de descris, dacă într-adevăr poate fi descrisă în mod corect. Gustul și moda își au aici influența, iar tendința este către o continuă schimbare ușoară. A stabili reguli de stil este destul de ușor – trebuie doar să ne gândim cum s-au făcut lucrurile ieri sau cum se fac astăzi sau cum preferă să le faci singur și să ridici aceste practici sau preferințe la statutul de dogmă. Principiile designului grafic care se aplică tuturor tipurilor de producție de carte, care vor continua să se aplice mai mult de un an sau doi și care trebuie menționate, sunt mult mai puțin ușor de găsit. Pot fi afirmate principalele puncte despre lizibilitate; dar pentru a decide ce tip de model ar trebui să facă imaginea tipărită, tipograful ar trebui să se bazeze pe propriile idei, mai degrabă decât pe cele ale scriitorilor care discută despre meșteșugul său. Conflictul dintre stilurile tradiționale și neconvenționale, de exemplu, nu va fi încheiat de nicio opinie prezentată într-o carte; nici o carte nu poate descrie sau ilustra toate nenumăratele stiluri valide de aranjare tipografică. The

importanța esteticii în designul cărții tinde în orice caz să fie supraevaluată. O oră petrecută pentru planificare care face posibilă o impresie perfectă a tipului de text pe hârtie merită două ore de căutare a unui aranjament original și izbitor pentru pagina de titlu; Imprimarea este o tehnică de comunicare în masă, iar comunicarea și producția eficientă contează mai mult decât modelele. Din aceste motive, scopul acestei cărți este de a arăta ceva din posibilitățile designului industrial al cărților, mai degrabă decât de a spune ce utilizare ar trebui să le facă.

Deși importanța sa nu trebuie supraevaluată, latura estetică a producției de carte există. A planifica o carte fără cusur tehnic este într-adevăr o realizare rară. Numai cei care sunt capabili să facă acest lucru se pot mișca cu siguranță printre subtilități precum aranjarea tipurilor de tipărire nu doar într-un stil lizibil, ci într-un stil frumos: aprecierea detaliilor designului tiparului și lucrărilor de tipar: estetica ilustrației cărților: și problemele vagi, dar profund interesante ale artei, atmosferei și aluziilor în tipografie. Există și câmpuri largi de experiment care trebuie explorate; cărțile s-ar putea să nu-și păstreze forma actuală pentru totdeauna și pot exista zeci de ani de schimbare, așa cum au afirmat cu strident revoluționari de ceva vreme. Schimbările care merită să fie aduse probabil numai de tipografi care înțeleg tradițiile și tehnicile producției de carte. Toate acestea sunt în afara domeniului acestei cărți, în care designerului i se arată ceva din metodele pe care le va folosi; exercițiul artei tipografice și experimentul pot fi recompensele stăpânirii sale asupra acestor metode.

Cel puțin în Marea Britanie, convenția este cea mai puternică influență asupra stilului în designul cărților. Cât de departe trebuie respectată convenția trebuie să decidă fiecare designer, atâta timp cât decizia sa se bazează pe o înțelegere a tradițiilor pe care ar putea dori să le renunțe. Predominanța stilurilor convenționale trebuie totuși recunoscută; și acolo unde un punct de stil convențional este recomandat în această carte, acesta nu ar trebui luat ca o recomandare pentru stilurile convenționale în general, ci o indicație a modului în care astfel de stiluri, dacă sunt alese, pot fi realizate.

În scopul descrierii, diferitele probleme cu care un tipograf trebuie să se ocupe, în cursul planificării unei cărți, au fost separate unele de altele și aranjate în ordine. Procesele mentale implicate în proiectarea cărții, însă, nu sunt separate și aranjate în acest fel; este imposibil să se determine formatul, de exemplu, până când nu s-a stabilit ceva cu privire la compoziția textului. Proiectantul trebuie să aibă în vedere mai multe aspecte deodată; iar când în cursul planificării sale trebuie să treacă de la o decizie la alta, a doua îl poate obliga să o revizuiască pe prima. Ordinea capitolelor este aceea în care, pentru unele cărți, s-ar putea lua decizii în mod logic, în măsura în care pot fi luate independent una de cealaltă. Încercarea de a oferi un cont logic coerent

de aspecte tehnice a dus la includerea unor afirmații extrem de evidente, cum ar fi faptul că fiecare culoare imprimată necesită de obicei o imprimare separată. Acest fapt este însă fundamentul pe care se construiește tehnica de azi de imprimare color și trebuie menționat.

În paginile care urmează există puține lucruri noi. Designul cărții este descris în principal așa cum este practicat astăzi, dar sunt incluse unele metode care nu sunt de uz general; dacă acestea nu au fost sugerate înainte sau nu sunt folosite de designeri britanici sau americani, ele sunt de regulă susținute de argumente. Studentul nu trebuie să presupună că toate stilurile propuse sunt strict ortodoxe. Scriitorul a constatat că niciun scriitor de tipografie nu poate pretinde monopolul opiniei sănătoase și atrage atenția cititorului său lista de cărți de la sfârșitul unor capitole și din anexa E.

Cărțile despre design tipărit tind să fie elaborate ilustrate, iar în unele ilustrații ocupă mai mult spațiu decât textul. Atunci când calitatea vizuală a tipăririi este subiectul, aceasta este, fără îndoială, o bună practică; aici, însă, subiectul este mai degrabă aspectele editoriale și tehnice, precum și aspectele estetice ale planificării tiparului. Prin urmare, ilustrațiile nu au fost incluse de dragul lor, deoarece ar fi fost în încercarea de a demonstra cel puțin cele mai populare stiluri ale zilei; în schimb, au fost ilustrate doar acele puncte textuale care altfel ar putea fi obscure. Cei care doresc să studieze stilurile din trecut și prezent își vor petrece timpul mai bine în librării, biblioteci și muzee decât între paginile cărților de tipografie. Ei vor învăța cu siguranță mai multe despre hârtie și tipărire decât ar putea arăta ilustrațiile.

Pentru a simplifica paginile de text, subliniile ilustrațiilor se referă doar la punctele specifice care sunt ilustrate. Mai multe detalii despre unele dintre ilustrații apar în lista de ilustrații de la pagina ix. Din același motiv, descrierile bibliografice complete ale publicațiilor nu apar pe paginile de text dacă sunt date într-una dintre listele de cărți. În general, trimiterile textuale la alte părți ale cărții se fac prin intermediul numărului de secțiuni; Scopul unor astfel de referințe este de obicei de a indica faptul că ceva este explicat mai pe deplin mai târziu, mai degrabă decât de a sugera că cititorul ar trebui neapărat să se refere la pasajul indicat.

La sfârșitul unor capitole și în anexa E, câteva cărți sunt recomandate pentru citire ulterioară și pentru referință. Unele dintre acestea au bibliografii și există unele bibliografii complete în §241; acestea îi vor arăta cititorului câte ceva din vasta amploare a literaturii tipărite și, dacă dorește, îl vor conduce la un studiu mai detaliat.

Aceste liste scurte de cărți nu conțin în niciun caz tot ceea ce designerul studios ar dori să citească. Ele sunt destinate să fie doar o introducere în literatura de specialitate a subiectului lor. După capitolul 14, de exemplu, singura carte despre cerneală este cea a arsurilor, un mic octavo de numai

64 pagini; există multe cărți mai lungi despre cerneală, dar subiectul nu este unul pe care majoritatea designerilor trebuie să-l cunoască în mod intim și probabil că această carte va oferi cititorului tot ce are nevoie. Multe cărți de valoare și de interes au fost lăsate afară, deoarece tratează chestiuni care nu sunt discutate pe larg în aceste pagini și s-a părut cel mai bine să se limiteze numărul de titluri recomandate. Istoria tipografiei, de exemplu, este doar atinsă, deoarece această carte este mai degrabă tehnică decât istorică.

În ansamblu, am preferat să includ cărți care sunt în limba engleză (din moment ce am puține cunoștințe de primă mână despre literatura străină netradusă) și care pot fi cumpărate, sau cel puțin văzute, fără mare dificultate. Aproape toate cărțile menționate se află în biblioteca de tipar a Fundației St. Bride din Londra.

Când o carte face parte dintr-o serie, titlul seriei apare între paranteze după titlul cărții. Cu excepția cazului în care se descrie altfel, cărțile nu au bibliografie sau ilustrații, sunt octavo, în carton de pânză sau hârtie și au fost publicate la Londra.

Doar pentru un număr destul de mic de specialiști designul de carte este o activitate cu normă întreagă, dar este preocuparea aproape a tuturor celor ocupați cu cărți. Este în interesul oricărui autor ca opera sa să fie prezentată cititorului în stilul cel mai clar și mai atractiv posibil: designul cărților este specialitatea directorului de producție de carte al editurii, și a tipografului în editură sau tipografie. : editorul, maestrul-tipărător și managerul tiparului sunt cu toții implicați în efortul de a obține și de a menține calitatea în

producția de carte: iar cei care cumpără și vând cărți vor face bine să știe diferența dintre un bine și unul rău. carte produsă. Pentru studenții și profesorii din școlile de tipografie și colegiile tehnice, designul cărții este nucleul tipografiei, deși cursurile lor pot fi preocupate mai degrabă de proiectarea reclamelor și a altor forme de tipografie afișată derivate din cea a cărților. Deoarece o astfel de varietate de oameni, dotați cu atât de diferite grade de cunoștințe tehnice, ar putea fi interesați de designul cărților, aceasta este descrisă aici ca fiind un cititor cu puține sau deloc cunoștințe tehnice. Procesele sunt explicate de la început, dar capitolul 5 (Compunerea textului) este singurul capitol care conține doar chestiuni tehnice; toate celelalte includ o discuție despre design.

Tehnicile de producție de cărți sunt în continuă dezvoltare și nu este loc aici pentru a descrie toate procesele și materialele noi care încep să intre în uz, oricât de promițătoare ar părea. Discuția tehnică se limitează la principalele metode care fie sunt deja utilizate, fie vor fi foarte curând; este destinat doar să furnizeze proiectantului de tipar cu minimum de cunoștințe tehnice care trebuie să fie primul instrument al meșteșugului său și să arate relația dintre design și tehnică.

eu

O introducere în designul cărților

Prin tipograf, nu mă refer la un tipograf, așa cum este considerat vulgar, la fel cum dr. Dee înseamnă un dulgher sau zidar pentru a fi arhitect: dar prin tipograf, mă refer la un astfel de care, prin propria sa judecată, din raționament solid cu el însuși, poate fie să execute, fie să îi îndrume pe alții să execute de la început până la sfârșit, toate lucrările la îndemână și operațiile fizice referitoare la tipografie.

Un astfel de om științific a fost, fără îndoială, cel care a fost primul inventator al tipografiei; dar cred că puțini l-au succedat în știință, deși numărul fondatorilor și tipografilor a crescut foarte mult: în așa fel încât, pentru o gestionare mai ușoară a tipografiei, Operatorii au considerat necesar să o împartă în mai multe meserii, fiecare dintre ele (în cea mai strictă propoziție) nu stă mai aproape de tipografie decât dulgheria sau zidăria etc., de arhitectură.

—JOSEPH moxon: Exerciții Mechanick: Or, Doctrina lucrărilor la îndemână aplicată artei tiparului. Al doilea volum (Londra, 1683).

Foarte devreme în secolul al II-lea al erei creștine, Ts'ai Lun, un mandarin la Curtea Imperială din China, a anunțat invenția hârtiei. Era făcut din cârpe vechi și plase de pescuit, sandale uzate de cânepă și coaja interioară a copacilor, amestecată cu apă, măcinată până la pulpă și întinsă pe o scândură plată pentru a se usuca. Materiile prime erau ieftine și din belșug, procesul simplu a fost în curând îmbunătățit de meșteri harnici, iar cererea a fost larg răspândită. În curând s-a făcut hârtie în tot imperiul, iar Ts'ai Lun a fost ridicat la rangul nobiliar de către un împărat mulțumit.

Avantajul hârtiei, față de diferitele suprafețe de scris utilizate la momentul invenției sale, constă în combinația ei de calități valoroase. Mătasea, de exemplu, folosită în mod obișnuit în China, era deosebit de potrivită pentru scrisul cu pensula, dar era costisitoare. Papirusul – o foaie fragilă și fragilă de stuf presat – era ieftin, dar greu de folosit și chiar mai greu de păstrat. Pergamentul, în cel mai bun caz materialul de scris perfect, era prea costisitor pentru o utilizare obișnuită. Hârtia, pe de altă parte, nu era nici rară, nici costisitoare,

suprafața sa se potrivea excelent caligrafiei delicate a Chinei și, dacă ar fi făcută corespunzător, ar dura secole.

Primul rezultat al utilizării noului material a fost creșterea producției de texte scrise și, prin urmare, răspândirea alfabetizării în imperiul chinez. Abundența și costul scăzut al hârtiei au dus însă la ideea de a duplica în loc de a scrie. Chiar și pe hârtie, un text scris era o posesie costisitoare; caligrafia, una dintre marile arte ale Orientului, era costisitoare în sine atunci când era opera unor scribi profesioniști. Hârtia ar putea fi făcută mai repede decât ar putea fi acoperită cu scris.

La aproximativ patru sau cinci secole de la inventarea hârtiei, imprimarea a intrat în lume și prin China. Sigiliile cu cerneală erau deja folosite, ca formă de semnătură sau ratificare pe un document. Acum principiul impresiei de pe o suprafață în relief a fost extins, mai întâi pentru a reproduce cu o mie de farmec de hârtie, fiecare marcat cu un text sacru, cărora în riturile budiste li se permitea să înlocuiască repetarea orală, iar apoi la tipărirea cărților din lemn sculptat. blocuri. Cea mai veche carte tipărită despre care se știe că există încă a fost făcută în China în timpul secolului al IX-lea.

Următorul pas a fost aplicarea metodelor de producție în masă scrisului în sine, cât și reproducerii acesteia. Miile de caractere complicate ale unui text lung nu puteau fi sculptate rapid în lemn și fiecare personaj trebuia să fie sculptat din nou pentru fiecare apariție în text. În secolul al XI-lea tipuri mobile, coapte în lut, au fost folosite pentru prima dată, tot în China. Tipurile de metal, turnate dintr-o matrice de nisip modelată cu un pumn de lemn, au intrat în uz în Coreea trei secole mai târziu, fiecare personaj fiind montat într-un grilaj de tije de bambus.

Procesul de turnare cu nisip, prin metodele utilizate atunci, nu a fost suficient de precis pentru reproducerea exactă a caligrafiei orientale. Imprimarea prin presarea manuală a hârtiei pe tipar a fost o afacere lentă. La fel de descurajatoare, ortografia non-alfabetică a limbilor asiatice a necesitat folosirea a mii de caractere diferite, astfel încât a fost nevoie de un vast echipament de tipuri pentru înființarea chiar și a unei singure opere. Tipărirea din tipuri mobile nu a adunat niciodată suficientă forță pentru a trece de conservatorismul religios

al noului imperiu musulman în Occident și nici suficientă vitalitate pentru a supraviețui în China, unde a dispărut în timpul secolului al XVIII-lea.

Între timp, meșteșugul de fabricare a hârtiei a avansat încet în lumea musulmană până în Europa, unde sosirea sa în secolul al XII-lea a fost urmată în secolul al XIV-lea de începutul tipăririi manuale din blocuri de lemn și în al XV-lea de invenția europeană. de tipuri mobile. Deși trecuseră aproximativ o mie de ani de la invenția chineză a tiparului și câteva secole de la prima utilizare a tiparului, nu există nicio dovadă că primul tipografic al Europei și-a derivat metodele.

din Est. Într-adevăr, el a realizat mai mult într-un deceniu decât au realizat tipografiile asiatice într-un mileniu; Tipografia europeană a izvorât din capul inventatorului său complet înarmat în toate punctele. Nu a fost atât inventarea unui nou principiu, cât o sinteză a exercițiilor mecanice deja practicate.

Îndemânarea metalurgistului, poate cea mai notabilă dintre aceste meșteșuguri, a fost folosită pentru a pregăti tipuri de metal care nu numai că reproduceau litere scrise cu precizie, dar care erau turnate pe corpuri metalice atât de precis pătrate încât, după puțină „îmbrăcăminte” manuală, ar putea fi montate unul împotriva celuilalt pentru a nu lăsa spațiu inutil între litere. Gravura în relief a unei litere pe un poanson, ștanțarea poansonului într-o matrice și turnarea unui tip din matrice au fost miezul noului proces. Poansonul cu o singură literă era deja folosit pentru scrierea legăturilor de cărți și turnarea în nisip a inscripțiilor în relief; matricea cu o singură literă și turnarea erau noi. Cerneala acuarelă folosită pentru tipărirea din blocuri de lemn ar fi fost inutilă cu tipurile de metal, iar pigmenții legați cu ulei recent introduși în uz de pictorii europeni au fost adaptați pentru tipărire; ceva similar trebuie, desigur, să fi fost descoperit în Asia pentru imprimarea din metal. Presa cu șurub, care la o impresie putea aplica o presiune destul de uniformă pe suprafețe relativ extinse, era deja în acțiune în meseriile conexe, pentru uscarea hârtiei, tipărirea textilelor și presarea cărților nou legate și era ușor adaptată pentru tipărirea mai multor pagini de tastați pe rând. Legatoria de cărți era deja un meșteșug străvechi, iar pagina cu text pe ambele fețe, fixată de vecine pe o margine și protejată de o copertă de piele, evoluase din codex cu o mie de ani înainte.

Sinteza tehnicilor deja utilizate a fost un avantaj major al tipografiei europene față de cea asiatică; celălalt era diferența dintre numărul mic de litere din alfabet și miile de caractere diferite folosite de chinezi. În scrierea non-alfabetică, fiecare caracter reprezintă o idee, sau un cuvânt, sau cel puțin o silabă. O astfel de scriere are nevoie de un număr de caractere prea mare pentru o reproducere economică prin tipografie. Pe de altă parte, numărul de sunete folosite în forma vorbită a majorității limbilor este limitat, iar unele litere alfabetice pot fi folosite pentru a reprezenta mai

mult de un sunet. Toate alfabetele adevărate constau din puține litere suficiente pentru a se preta unei compoziții în caractere.

Apariția alfabetului din sisteme silabice și alte sisteme este ascunsă în antichitate. Cele mai vechi caractere alfabetice cunoscute, derivate din scrierea picturală a Egiptului și aranjate în linii aproximativ verticale, au fost zgâriate pe gresie de minerii semiți, care lucrau în captivitate egipteană în deșertul Sinai cu aproape 2.000 de ani înainte de inventarea hârtiei. Deoarece prima ortografie semitică s-a bazat în întregime pe consoane pentru semnificație și abia mai târziu a folosit semnele vocale ca ajutor pentru citire, literele reprezentate

numai consoanele. Au existat și alte diferențe radicale între cele mai vechi alfabete și alfabetele romane utilizate astăzi. Exista un singur alfabet, de exemplu, în loc de un amestec de majuscule și litere mici în roman și cursiv; nu era niciun spațiu între cuvinte, nici semne de punctuație; direcția scrisului, verticală la început, s-a schimbat în orizontală, pentru a citi nu numai din stânga, ci uneori din dreapta, iar în unele etape alternativ de la dreapta și de la stânga.

Pe măsură ce alfabetul a descins din strămoșul său din exilul evreiesc, dezvoltarea sa a fost influențată de nevoile și metodele celor care l-au folosit, deși alfabetul ebraic își urmează până astăzi modelul străvechi, citind de la dreapta la stânga și fără litere mici diferite. sau litere reprezentând vocale. Grecii, cărora vocalele erau o parte esențială a cuvântului, au transferat unele dintre caractere în vocale, au standardizat în cele din urmă direcția de scriere pentru a citi de la stânga la dreapta și au introdus un sistem simplu de punctuație. Latinii au început să separe cuvintele și să modeleze literele acum familiare ca majuscule romane. Utilizarea altor instrumente de inscripționare decât cuțitul, cum ar fi stiloul, și a suprafețelor comparativ netede, cum ar fi papirusul, pergamentul și ceara în loc de piatră, a accelerat dezvoltarea formelor de litere romane. Curbele au început să înlocuiască liniile rigide ale stilului anterior; în scripturile mai puțin formale și mai rapide, liniile au început să curgă deasupra și sub alinierea uniformă a literelor mai vechi; iar litere mici, de diferite formalități și cursivitate, păreau să suplimenteze majusculele. Sub autoritatea lui Carol cel Mare, alfabetul roman a căpătat ceva din forma în care este cunoscut astăzi, dar acesta a fost doar unul dintre nenumăratele stiluri ale perioadei care diferă radical unul de celălalt. În mâinile cărturarilor profesioniști ai mănăstirilor și sub influența costului ridicat al pergamentului, litera romană s-a dezvoltat în stiluri decorative și economice, grele, înguste și colțoase, cunoscute astăzi sub denumiri precum Litera Neagră. Aceste stiluri nu sunt ușor de citit și nici nu se pretează pentru practica amatorilor sau pentru scrisul rapid. Renașterea și răspândirea utilizării hârtiei au stârnit o cerere pentru cărți și scrisori mai multe și mai clare și au reînviat interesul pentru artele secolelor anterioare; scribii profesioniști și savanții umaniști au început să se îndepărteze de la diferitele forme de Scriere Neagră pe care le-au numit cu dispreț gotică sau barbară, către o nouă formă a alfabetului rapid, clar și deschis al lui Carol cel Mare, capitala romană și

minuscul Caroline. În această perioadă de schimbare a avut loc invenția europeană a tiparului din tipuri mobile.

Până în acest moment, literele alfabetului se schimbaseră și se dezvoltaseră aproape constant în design. Este posibil ca, dacă scrisul de mână ar fi păstrat controlul asupra acestei dezvoltări, schimbările de formă ar fi continuat și ar fi putut chiar să existe schimbări de funcție, aduse

despre influența asupra formei literei a nevoilor unor națiuni întregi și ale generațiilor de noi scriitori și cititori. Răspândirea culturii peste granițele naționale ar fi putut începe să echipeze alfabetul cu simboluri utilizate în general cu sau în loc de litere convenționale pentru a reprezenta orice sunet folosit în vorbirea oricărei limbi, astfel încât a vedea o limbă scrisă ar însemna să știi cum este. pronunțat și chiar să observe detalii de accent și inflexiune. Răspândirea alfabetizării și nevoia generală de scris rapid ar fi putut-o fi obligat să dezvolte o formă în care să poată fi scrisă aproape la fel de repede pe cât poate vorbi un om. Descoperirea metodelor fotografice de reproducere în tipar ar fi putut începe să înlocuiască litera tipărită tradițională cu o altă formă de alfabet pe care oricine ar putea să o scrie rapid și pe care toți o puteau citi, astfel încât un autor nu ar mai avea nevoie de un compozitor să-și interpreteze sensul pentru cititor. În schimb, alfabetul trebuie completat cu simboluri și sisteme, cum ar fi fonetice și scurte, familiare doar specialistului, iar încercarea de a scrie formele elaborate de litere romane la vitezele necesare sau utile astăzi a redus mult. scris de mână la o mâzgălire.

La câteva decenii de la invenția europeană a tipurilor mobile, imprimantele au devenit depozitarii designului scrisorilor. Tendința lor de a păstra formele de litere existente în ciuda nevoilor în schimbare ale lumii alfabetizate a fost firească; nu erau caligrafi profesioniști, iar echipamentul lor nu se schimba atât de ușor ca direcția unui stilou. După secole de dezvoltare, literele alfabetului roman au început să se întărească în forma lor permanentă. Chiar în acea perioadă în care tiparul a început să crească de la un meșteșug medieval la o industrie modernă, istoria lungă a dezvoltării formelor și a metodelor de aranjare a literelor romane s-a apropiat de final.

Pe măsură ce comerțul tipografiei s-a dezvoltat, natura sa de sinteză a meșteșugurilor separate nu s-a schimbat. Compoziţia şi tipărirea au rămas misterele centrale ale artei tipografice; în jurul acestui centru, meșteșugurile aferente erau legate de el și între ele. În cadrul meseriei, meșterul avea tendința de a fi un specialist, deplin calificat într-o singură tehnică. Pe măsură ce industria producției de carte a crescut, membrii săi au început să se stabilească ca meseriași independenți, care se ocupă cu tipografii în general, mai degrabă decât să lucreze în angajarea unuia. La începutul secolului al XVI-lea, de exemplu, primul tipografitor independent și-a oferit fondurile comerțului, deși până în prezent câțiva tipografi au continuat să-și angajeze propriile mașini de tipografie. Alte meșteșuguri de care

depindea tipografia, cum ar fi cele de fabricare a hârtiei și legarea cărților, nu se bazau pe tipar pentru tot obiceiul lor și, cel mult, nu au fost niciodată mai mult decât parțial asimilate în comerțul tipografiei.

Dezvoltarea tehnică a acestui complex de competențe diferite a fost lentă la început. Pentru cele patru secole și jumătate în care tipul de text a fost

compusă manual, alegerea tipurilor pentru o anumită carte a fost cu greu o problemă; majoritatea imprimantelor nu erau echipate cu mai mult de foarte puține fantane într-o singură dimensiune și, având în vedere lipsa de varietate a hârtiei și a proceselor de imprimare, aceste puține erau în general suficiente. Până la sfârșitul secolului al IV-lea, când utilizarea aparatului foto pentru reproducerea grafică a devenit generală, tipărirea originală sau metoda de tipărire în relief a dominat producția de cărți – alegerea proceselor alternative pentru ilustrare tindea să fie reglementată de modă și de preferința ilustratorului. – și, din moment ce nu era necesară o mare varietate de suprafețe de hârtie, selectarea hârtiei și a procesului a fost suficient de simplă. Legătoria de cărți era deja un meșteșug foarte străvechi atunci când tipul a fost înființat pentru prima dată în Europa, iar până la începutul secolului al Iç-lea metoda fundamentală a legatorului de mână nu a avut rival. Atâta timp cât producția de carte a fost în principal un meșteșug manual, prin urmare, selecția metodelor și materialelor pentru rulajul general de cărți a prezentat puține dificultăți sau oportunități.

În secolele al IV-lea și al XX-lea, producția de carte, în companie cu alte meșteșuguri, s-a dezvoltat într-o industrie mecanică. Astăzi, de exemplu, tăierea prin perforare, turnarea tipului și compunerea textului sunt sarcini pentru mașină, iar o jumătate de duzină sau mai multe fonturi de text de orice dimensiune se află în mod normal printre echipamentele oricărei imprimante de cărți. Tipărirea tipărită este efectuată pe o varietate de prese cilindrice și este complicată de utilizarea nu numai a duplicatelor stereotipe și electrotipate ale suprafeței de imprimare, ci și a sistemului semiton de puncte de dimensiuni inegale pentru a simula tonurile gradate continuu și diferite tipuri de suprafață de hârtie necesare de acest sistem. Introducerea fotografiei în tipărire a adus în uz procese de imprimare de suprafață și adâncime pentru reproducerea nu numai a ilustrațiilor, ci și a tipăririi; fiecare proces necesită diferite tipuri de hârtie și are un efect diferit asupra aspectului a ceea ce este imprimat. Legatoria mecanică folosește nu numai o metodă de construcție radical diferită de cea folosită de secole de legătorii de mână, ci și materiale mai ieftine și mai puțin durabile, dintre care este disponibilă o varietate mult mai largă.

Această complexitate a tehnicilor, echipamentelor și materialelor, care este încă în creștere, permite industriei producției de cărți să ofere multe celor care știu să-și folosească cât mai bine puterile - o mai mare regularitate și varietate a formei de litere, de exemplu, o mai

mare uniformitate a impresiei și o mai mare varietate de rezultate în ilustrații decât au fost posibile cu două secole în urmă. Pe de altă parte, oportunitatea de a produce cărți cu totul de succes este mai puțin ușor de înțeles astăzi. Varietatea materialelor și metodelor oferă nu numai șansa de a alege, ci și riscul unei alegeri greșite. Chiar și atunci când au fost alese procedeul și materialul potrivit, posibilitățile lor pot să nu fie întotdeauna exploatate la maximum. Elaborarea tehnicilor,

îngreunarea fiecărei meșteșuguri, s-a combinat cu practica sindicală pentru a consolida separarea dintre meșteșugurile din cadrul meseriei și cele conexe; și, deși meșteșugurile sunt în mod natural capabile să lucreze împreună într-o măsură limitată, coordonarea cu succes în producerea unei cărți este de obicei rezultatul îndrumării din afara meșteșugurilor. Coordonarea este vitală, pentru că, pentru ca cartea să fie un întreg coerent, frumos și bine realizat, părțile ei trebuie planificate astfel încât să se potrivească atât ca aspect, cât și ca construcție. Tendința funcțiilor tiparului de a deveni meserii separate, care a început cu tipărirea, a continuat, iar publicarea și vânzările de cărți nu mai fac parte din munca maestru-tipografiei. Pe lângă responsabilitatea financiară pentru producția de carte, tipografii au fost nevoiți să cedeze o parte din controlul lor asupra metodelor, materialelor și stilului, astfel încât, dacă acest control nu este exercitat din afara tipografiei, pot exista momente în care este deloc exercitat. Calitatea în tipărire trebuie întotdeauna menținută prin efort constant; atunci când sarcinile producției de carte sunt împărțite între firme specializate, cum ar fi producătorii de hârtie, gravorii de proces, tipografii și legatorii de cărți, menținerea calității, precum și coordonarea metodei, trebuie impuse într-o oarecare măsură din în afara tuturor acestor meserii.

Mai presus de orice alte cerințe privind gust și îndemânare se află problema utilizării corecte a tipului. Literele tipărite de astăzi sunt scrisori din secolul al XV-lea, aranjate în mare măsură într-o manieră din secolul al XV-lea; fără a încălca convențiile general înțelese de care depind toate sistemele de comunicare, aceste scrisori trebuie să fie așezate într-un stil care să se potrivească cititorului secolului al XX-lea, a cărui metodă, accelerată de popularitatea tot mai mare a romanului în ultimii 200 de ani, este adesea să răsfoiască textul, mai degrabă decât să-l studieze. Se pot dovedi foarte puține despre lizibilitate; literele antice pe care le folosim și modul și mai vechi în care sunt combinate în cuvinte și rânduri par să fie în afara logicii de astăzi. În planificarea compoziției, instinctul, practica și gustul sunt adesea ghiduri mai sigure decât teoria.

Prin planificare sau proiectare, calitatea producției de carte este menținută și avansată în circumstanțele de astăzi. În acest sens, designul cărții înseamnă toată planificarea care determină calitățile vizuale și structurale ale cărții. Tipografia, acum înțeleasă în general ca însemnând planificarea compoziției (deși folosită pe vremea lui Moxon și încă astăzi, în sensul tipăririi din tipuri mobile), este în mod clar o parte majoră a sarcinii, dar deși designerul de carte

poate fi numit și un tipograf influența sa trebuie să se extindă nu numai asupra compoziției, ci și asupra tuturor meșteșugurilor de producție de carte grupate în jurul tiparului. Tipografia cărților nu poate avea succes fără, de exemplu, hârtie bună, tipărire bună și legare bună. Oricine realizează o parte din această planificare se poate spune că participă la proiectarea cărții, chiar dacă se mulțumește doar să proiecteze

compoziţie. Designul cărții, totuși, tinde să fie cel mai bun atunci când este realizat de un singur designer, care poate pregăti un plan coerent pentru fiecare etapă a producției cărții; iar în scris despre designul cărții, este mai simplu să presupunem existența unui tipograf atât de omni-competent.

Abilitatea lui izvorăște dintr-o combinație de gust cu cunoștințe tehnice. Întrucât el trebuie să exploateze din plin tehnicile și materialele unei industrii moderne, trebuie să le înțeleagă din plin. Deoarece timp de aproximativ 3.500 de ani, scrisul de mână a fost adaptat la cerințele scriitorului și cititorului, astfel compunerea tipografiei trebuie să fie concepută pentru a servi scopului autorului și confortul și plăcerea cititorului. Costul scăzut de producție a dus la apariția tiparului și rămâne sursa puterii sale; planul tipografului pentru carte trebuie asamblat cu precizie în ceea ce privește ceea ce este posibil din punct de vedere economic. Practica acestei forme exigente de design industrial este cea care apare în linii mari în capitolele care urmează.

CĂRȚI

ALDIS, HARRY G. - Cartea tipărită - Cambridge University Press: 3rd édition, revizuită și actualizată de John Carter și Brooke Crutchley, 1951 - ilustrații: bibliografie. [Un ghid istoric.]

JENNETT, seAn - The making of books- Faber and Faber, 1951 - ilustrații: bibliografie. [O relatare cuprinzătoare despre proiectarea și producția de cărți.]

McLean, RUARI - Design modern de carte - Longmans Green, pentru British Council, 1951 - limp : ilustrații : bibliografie. [A survey of 20th-century book design.] morison, Stanley - Primele principii ale tipografiei (ghidurile autorilor și tipografilor din Cambridge, numărul r) - Cambridge University Press, 1951 - pamflet. [Un eseu autorizat, publicat pentru prima dată în forma sa actuală în 1930.]

morison, Stanley - Artele tipografice: două prelegeri - Sylvan Press, 1949 - ilustrații. [Prelegeri la Academia Britanică din Londra și la Colegiul Regal de Artă din Edinburgh, urmărind legătura dintre paleografie și tipografie.]

myrick, FRANK B. - A primer in book production - New York, 1945. [Despre munca directorului de producție de carte al editorului în America.]

ROGERS, Bruce - Paragrafe despre tipărire, extrase de la Bruce Rogers în discuțiile cu James Hend-rickson despre funcția designerului de carte - New York, 1943 - quarto: ilustrații: bibliografie.

Simon, OLIVER - Introducere în tipografie - Faber și Faber, 1945 - ediție nouă, Penguin Books, 1954: limp. [Ambele ediții conțin multe exemple de tip și alte ilustrații și au o bibliografie. Autorul discută principalele aspecte ale designului cărții, precum și tipografie numai.]

steinberg, s. H. -Cinci sute de ani de tipar-Penguin Books, 1955 -limp: ilustratii: bibliografie.

unwin, sir STANLEY - The truth about publishing - Allen and Unwin: 6th edition, 1950. [Conține un capitol despre munca directorului de producție de carte al editorului în Marea Britanie.] updike, daniel berkeley - In the day's work - Harvard, 1924. [Eseuri despre tipărire și producție de cărți ale unui mare maestru-tipărător american.]

updike, Daniel Berkeley - Unele aspecte ale tipăririi vechi și noi - New Haven, Connecticut, 1941. [Mai multe eseuri.]

w arde, bea tr ICE-The crystal goblet: 16 eses on typography, selectate și editate de Henry Jacob - Sylvan Press, 1955 - cu exemple tipografice. [Cel mai viu și mai stimulant dintre scriitori despre tipografie.]

2

Dactilografiatul

Primul pas în producerea unei cărți poate fi făcut înainte ca cartea să fie scrisă. Nu toți scriitorii înțeleg că pregătirea unui dactilograf clar și ordonat este o parte a meșteșugului lor; iar dintre cei care realizează acest lucru, nu toți știu cum să procedeze. Este la latitudinea editorului să explice scriitorului ce fel de dactilograf se va potrivi cel mai bine atât editorului, cât și tiparului.

O dactilografie bine făcută—„copie bună"—permite operatorului de la tastatură să seteze tipul de la ea la viteză maximă, fără a fi nevoie să se oprească pentru gândire. „Copie proastă" — manuscris obscur scris sau dactilografiat corect corectat sau pregătit neîngrijit — este dificil de manipulat, pierde timpul operatorului și, prin urmare, crește costul compoziției; această taxă suplimentară va apărea cu siguranță în factura imprimantei și poate chiar să se reflecte în prețul publicat al cărții. Calcularea de către imprimantă a numărului de caractere din dactilografia, dacă copia este proastă, presupune multă muncă laborioasă; iar inconsecvențele și obscuritățile de copiere proastă sunt întotdeauna susceptibile de a provoca greșeli precum setarea titlurilor și subtitlurilor într-un stil greșit și plasarea greșită a ilustrațiilor și a părților textului.

În mod ideal, dactilografia ar trebui să fie astfel încât numărul de caractere din text să poată fi calculat cu o acuratețe rezonabilă prin utilizarea mediilor: intențiile autorului în ceea ce privește stilul de

ortografie, punctuația, scrierea cu silabe, titluri, note, citate etc. sunt destul de clare: textul în sine este ușor de citit și aranjat astfel încât să existe loc pentru modificări, dacă este necesar; iar foile textului sunt ușor de manevrat, ca mărime și grosime, în legatură și nu includ elemente străine. materie care nu este destinată tastaturii.

Acolo unde este posibil, editorul va face bine să discute despre pregătirea unui dactilografiat complex cu autorul înainte de a începe scrierea. Nu se poate aștepta ca toți autorii să știe ce material tipografic este disponibil pentru diferențierea capetelor și secțiunilor și nici cum poate fi cel mai bine aranjat un text complicat. De obicei, totuși, editorul trebuie să se bazeze pe o foaie tipărită sau pe o broșură de sugestii, care poate fi distribuită tuturor celor care sunt susceptibili să trimită dactilografiate. Astfel de sugestii se ocupă de obicei de pregătirea și corectarea dactilografiei, includ unele îndrumări pentru stil și oferă

o scurtă listă de cărți cu autoritate despre ortografie, gramatică, punctuație și așa mai departe. Cele mai importante sugestii sunt enumerate în § i .1

§ 1 · CATEVA SUGESTII PENTRU AUTORI

Toate exemplarele trimise spre tipărire ar trebui să fie dactilografiate, din motive de lizibilitate și pentru a permite ca numărul de caractere din text să fie calculat prin mediere.

Pentru comoditatea operatorului de la tastatură, textul dactilograf ar trebui să fie spațial dublu pe o singură față doar a foilor quarto (să zicem 8 inci lățime pe io inci) dintr-o hârtie bond destul de robustă (să zicem post mare i8 lb.). Întrucât operatorul pune câte o frunză în suportul său de copiere, dactilografia nu trebuie cusuta și legată în formă de carte; foile ar trebui să fie capsate sau fixate împreună numai în colțul din stânga sus, capitol cu capitol, sau fixate într-un fișier din care coală după coală poate fi îndepărtată cu ușurință. Un autor care preferă fișierele – și din multe puncte de vedere sunt cele mai bune – se poate economisi de probleme făcându-i unui papetar să facă găuri în hârtie înainte de a introduce text.

Pentru siguranță, ar trebui să existe cel puțin o copie carbon a dactilografului, și aceasta poate fi pe hârtie mai subțire decât copia de sus - poate pe un text subțire. Un autor care așteaptă corecții grele la dactilografia lui înainte de tipărire ar face bine să pregătească atât un original, cât și un duplicat pe hârtie bond, să folosească duplicatul pentru corectare și apoi să copieze corect corecțiile pe original. Corectările la dactilografia trebuie, pe cât posibil, să fie marcate în conformitate cu semnele standard de corectare a probei.1 2 În orice caz, atunci când dactilografiatul ajunge la editor, o copie trebuie să rămână întotdeauna acasă. Copia de sus trebuie trimisă întotdeauna editorului pentru imprimantă.

Marginea din stânga nu trebuie să fie mai mică decât dacă este largă, pentru a lăsa loc pentru orice modificări care ar putea fi necesare. Fiecare linie din dactilografia ar trebui să fie cât mai aproape posibil de lățimea medie, iar fiecare folie, 3, cu excepția cazului în care camera este ocupată de titluri și așa mai departe, trebuie să conțină același număr de rânduri.

Toate foliile trebuie numerotate consecutiv pe parcursul cărții. Orice lucru care trebuie adăugat după ce mașina dactilografiată este completă, dar care nu poate fi adăugat în mod clar la un folio existent, ar trebui să fie introdus pe un folio separat și să i se acorde un număr precum 29a. Corectările la paragrafe întregi pot fi făcute prin tastarea din nou a paragrafului și lipirea versiunii noi peste cea veche; ace și capse nu trebuie folosite.

1 Vezi și Pregătirea manuscriselor și corectarea dovezilor (mai jos).

2 Corecții de dovezi ale autorilor și tipografilor (mai jos).3 Pagina de manuscris sau dactilografiat.

Tot ceea ce urmează să fie configurat în tipar ar trebui să fie inclus în dactilografiat și nimic altceva. Ilustrațiile trebuie păstrate separate, numerotate, iar poziția lor trebuie să fie indicată în text. În cazul în care tipul urmează să fie rulat în jurul ilustrațiilor din text, poziția și dimensiunile ilustrației - așa cum sa convenit cu editorul - ar trebui să fie indicate în marjă. Legendele ar trebui să fie tastate împreună pe folii separate, cu excepția cazului în care sunt stabilite cu aceeași dimensiune a textului; și dacă există multe note de subsol lungi împrăștiate în text, unele imprimante ar putea prefera să le scrie și separat.

Scrisoarea trebuie citită cu atenție înainte de a fi trimisă editorului. Editorul plătește pentru o sumă convenită de corectare a dovezii, dar soldul de peste acea sumă este perceput de autor. Numele și adresa autorului trebuie să apară pe prima pagină a dactilografului. O dactilografie trimisă prin poștă trebuie să fie bine ambalată și înregistrată, iar primirea lui trebuie confirmată de autori, agenți, editori și oricine altcineva căruia îi este trimis.

(De asemenea, editorul ar putea face bine să menționeze procesele de ilustrare, explicând în special procesele speciale de legare necesare pentru imagini care trebuie tipărite separat de text - § 192.)

§2 · DOVADA CORECTAREA

De asemenea, corectarea probei valorează mai mult decât un paragraf de explicație; un autor care înțelege tehnica corectării se poate economisi pe sine, editorul și tipografia mult timp și costuri. Toate inserările și ștergerile majore ar trebui să fie efectuate pe probele de bucătărie (§ 20); dar chiar și în această etapă, autorul poate economisi multe resetari dacă, la inserarea unei propoziții sau a unei fraze într-un paragraf lung, poate șterge exact același număr de caractere și spații - sau poate adăuga suficient pentru a face o linie

completă. Corecțiile ar trebui să fie marcate în funcție de corecțiile pentru dovezi ale imprimantelor și autorilor, iar cele mai frecvente dintre acestea pot fi încorporate cu sugestiile editorului privind corectarea dovezilor.

Autorul ar trebui să facă tot posibilul pentru a evita adăugarea sau scăderea unei linii după ce galerele au fost împărțite în pagini; iar dificultatea de a face corecturi după impunere (§ 135) ar trebui explicată de editor. Câteva explicații despre modul în care sunt taxate corecțiile și despre modul în care acestea devin mai scumpe în etapele ulterioare ale probei, pot beneficia atât autorului, cât și editorului.

Acest tip de îngrijire antenatală nu este vitală pentru proiectarea cărții, dar, în special acolo unde sunt în mână cărți complexe și dificile, cunoștințele unui autor despre metodele și resursele disponibile ale tipografiei poate face mult pentru a simplifica progresul cărții sale prin presă. și să facă posibilă o prezentare clară a ideilor sale în formă tipărită.

CĂRȚI

standardul britanic 1219 - Corecții de dovezi ale autorilor și tipografilor - British Standards Institution, 1945 - pamflet.

CHAUNDY, T. w., PR BARRETT și Charles batey - Imprimarea matematicii: ajutoare pentru autori și editori și reguli pentru compozitori și cititori la University Press, Oxford -Oxford University Press, 1954 - ilustrații.

chicago - Un manual de stil care conține reguli tipografice și alte reguli pentru autori, tipografi și editori, recomandat de University of Chicago Press, împreună cu exemplare de tip - Chicago: ediția a II-a, 1949. [Una dintre câteva compilații exhaustive americane de practică editorială.]

COLLINS, T. howard - Dicționarul autorilor și al tipografilor, un ghid pentru autori, editori, tipografi, corectori de presă, compozitori și dactilografe - Oxford University Press: lûth, re-set, edition, 1956. [O carte de referință esențială.]

DAY, KENNETH - Pregătirea copiei - Benn.

DE VINNE, THEODORE LOW - Alcătuire corectă: un tratat despre ortografie, abrevieri, alcătuirea și împărțirea cuvintelor, utilizarea corectă a cifrelor și a cifrelor, literele cursive și majuscule, note etc., cu observații despre punctuație și corectare (The practica tipografiei) - New York, 1901.

HART, HORACE - Reguli pentru compozitori și cititori la University Press, Oxford - Oxford University Press: ediția 36Λ, 1952 - i6mo. [Publicat pentru prima dată în 1903. Scurtă, în comparație cu Chicago

de mai sus și pricepere în jos, dar probabil cea mai influentă compilație de acest gen.]

MANUSCRIPTE - Întocmirea manuscriselor și corectarea dovezilor (Ghidurile autorilor și tipografilor Cambridge, numărul 2) - Cambridge University Press, 1952 - pamflet.

SKILLIN, MARJORIE E. și alții - Cuvinte în tipografie: un ghid în pregătirea manuscrisului, pentru scriitori, editori, corectori și tipografi - New York, 1948.

Vezi și, după capitolul 1, SIMON și unwin.

3

Format

Pentru majoritatea cărților, prima specificație care trebuie decisă va fi formatul. Formatul este adesea considerat ca însemnând stilul și aspectul general al unei cărți, precum și forma și dimensiunea acesteia. Are, de asemenea, o semnificație mai particulară - dimensiunea tăiată a foii de hârtie pe care apare fiecare pagină tipărită. Acest capitol se referă în primul rând la dimensiunea frunzei.

§3 · DIMENSIUNI FOIA

Foaia de hârtie care este alimentată în presa de tipar este aproape întotdeauna suficient de mare pentru a transporta un număr de pagini pe fiecare parte. Când paginile de text au fost tipărite pe ambele fețe ale foii, aceasta este pliată, de obicei de mai multe ori, până când formează o secțiune sau semnătură cu o pagină deasupra și restul ascuns dedesubt, așa cum vor fi în carte atunci când va fi scris. este închis. Suprafața acestei pagini este o jumătate, un sfert, o optime sau o șaisprezecea, sau o fracțiune mai mică din suprafața foii fiat, în funcție de faptul dacă fiecare parte a foii fiat conținea 2, 4, 8, 16. sau mai multe pagini.

Aceasta fiind metoda de producție, imprimantele și legatorii de cărți au stabilit obiceiul de a descrie formatul, precizând mai întâi dimensiunea foii , iar în al doilea rând proporția dintre suprafața paginii și cea a colii plate.

Instituția Britanică de Standarde a standardizat un număr considerabil de dimensiuni de foi1, iar majoritatea formatelor de cărți provin din aproximativ o duzină dintre acestea și din variații neoficiale ale acestora. Standardul

dimensiunile în inci sunt:
foolscap 13IX 17demyï7|X22|
post 15IX 19mediu18x23
coroana ï 5 X 20royal20x25
post mare iô|x 2ïimperial22X 30

Printre variantele folosite pentru carte se numără:

mic foolscap mare foolscap coroana mica

coroana mare demy mic demy mare

mare mediu mic regal mare regal

1 Hârtie și carton (vezi pagina 303).

14

FORMAT

Deoarece aceste dimensiuni variante nu sunt standard, dimensiunile lor pot depinde de tipograful care le folosește. (Este ciudat că orice dimensiune ar trebui descrisă ca demy mare; cu excepția cazului în care este infinit mai mare decât demy, trebuie să fie de fapt mediu sau mare mediu.)

Pe langa marimile standard si variantele acestora, exista una sau doua marimi rar folosite care nu sunt standard; unul dintre acestea este pot sau pott, care a fost definit ca ir| xi 5V

„   li 11 i

£_______i lili

eu

C^W'15 X20'

'pOSt ISW XÎ9" igrgÌjiostie. я* *

dtlMj ПVIX1-2.'/i 'Utecliămiffxiă'

imp<naLu.'x3o'

figura i. Dimensiunile standard ale foii, desenate la scară (aproximativ o șapte).

Întregul sistem de dimensiuni denumite este doar de descriere. Formatele de cărți se pot baza pe aproape orice dimensiune de coală care poate fi realizată, tipărită și legată; faptul că dimensiunea unei foi are un nume indică doar că este de uz comun.

§4 · DIMENSIUNI IMPATATE

După ce a fost pliată, secțiunea urmează să fie fixată în carte printr-un fir cusut prin ultimul pliu; iar marginea superioară (capul), marginea inferioară (coada) și marginea liberă exterioară (marginea anterioară) sunt aproape întotdeauna tăiate pentru a face pagini de aceeași dimensiune (figura 2).

Există multe moduri diferite de pliere, și fiecare produce un diferit

Dicționar Oxford concis.

format. Cea mai obișnuită metodă este să începeți prin a împărți marginea lungă a foii de dimensiune completă (sau latura) în două cu un pliu; latura devine acum două foi de folie. Un alt pliu, în unghi drept față de primul, produce o secțiune de patru frunze, în ceea ce este cunoscut sub numele de format quarto (4to); fiecare frunză reprezintă un sfert din suprafața latei. Succesiv

figura 2. Părțile unei secțiuni sau semnături pliate. Unele metode de pliere a foilor de 16 pagini sau mai mult produc, de asemenea, șuruburi închise la coadă.

------------------------------------broaxLstcìe.-----------
--------------------------►

figura 3. Proporția dintre pagina netăiată și dimensiunea de bază a foii. Diagrama arată lățimea mai mare a paginii quarto și i6mo în comparație cu folio și octavo.

pliurile, fiecare în unghi drept față de predecesorul său, pot produce frunze octavo (8vo), tòmo și chiar 32mo, fiecare în zonă de o optime, o șaisprezece sau o treizeci de secunde a părții latei. Mărimile mai mici decât tòmo sunt rare; marea majoritate a cărților sunt produse în formate octavo.

Cele mai obișnuite formate sunt pliate în acest mod din cele cinci dimensiuni principale de hârtie deja menționate și sunt după cum urmează (în inci) -

	broadsidefolioquartooctavoiònio
foolscap	I3ÌX 1713IX 8!6ix8!6JX4i3ÌX4Ì
coroana	I5X2015X IO7!x io7!x 53fX 5
demy	I7!x 22!I7!x lit8f X Iit8iX SidX5t
mediu	18x23I8X II!9X ii!9X 514!X51
regal	20X 2520 X I2!IOX 12!IOX6t5X6!

Acestea sunt dimensiunile paginilor după pliere, dar înainte de tăiere. Când marginile cărții au fost tăiate - pentru a separa paginile una de cealaltă și pentru a le oferi o margine curată și dreaptă - pagina este destul de mai mică. Despre ?" este în mod normal tăiat marginea anterioară și aceeași cantitate atât din cap cât și din coadă, astfel încât pagina să fie de aproximativ ?" mai îngust și mai puțin adânc decât dimensiunea sa netăiată.

O metodă diferită de pliere poate fi utilizată pentru a obține pagini de proporții diferite din foi de aceeași dimensiune. Formatele deja descrise rezultă dintr-o succesiune de pliuri, fiecare dintre acestea reducând foaia la jumătate din dimensiunea ei. Dacă, totuși, foaia este îndoită în așa fel încât o margine este redusă la o treime din lungimea

ei înainte de a începe succesiunea pliurilor în unghi drept, devine disponibilă o altă gamă de formate. Zona paginii de aici este o șesime, o doisprezece sau o douăzeci și patru din cea a marginii, iar dimensiunile sunt cunoscute ca sexto (6to), duodecimo (i2mo) și 24mo.

Pliuri de acest fel pot fi efectuate pentru a produce o pagină lată sau îngustă, în funcție de faptul că marginea lungă sau scurtă a foii este pliată în trei. Pagina mai îngustă este cunoscută sub numele de i2mo îngust, de exemplu, mai lată ca un pătrat i 2mo.

În formatele descrise până acum, marginea lungă a paginii a fost verticală; cartea este de fapt mai înaltă decât lată, iar prin analogie cu metoda pictorului aceste proporții sunt uneori numite portret. Aceleași formate pot fi, totuși, folosite pentru cărți peisaj sau alungite, care sunt mai largi decât înalte. Acestea pot fi deosebit de utile pentru cărțile ilustrate, dar este puțin probabil să înlocuiască stilul convențional pentru uz general. Cartea este greu de ținut în mână și este mai puțin puternică și mai fermă decât o carte cusută de-a lungul marginii mai lungi.

Astfel, dimensiunile de foi denumite pot fi făcute pentru a produce o mare varietate de formate, mari și mici, late și înguste. Mașinile de imprimare și legare sunt construite pentru a găzdui coli cu cele cinci dimensiuni principale sau coli care sunt multiple ale acestora. Aproximativ nouă zecimi din cărțile britanice sunt concepute în formate bazate pe aceste cinci. Tipograful poate avea însă hârtia lui

realizat în dimensiuni neconvenționale, atâta timp cât ține cont de riscul dificultăților în fabricarea hârtiei, tipărire și legare; de exemplu, dimensiunile speciale de hârtie trebuie făcute special, de obicei în cantități. de o tonă sau mai mult și s-ar putea să nu fie utile pentru multe alte cărți decât cele pentru care sunt comandate.

Lipsa de întreprindere în alegerea formatului poate fi cauzată într-o oarecare măsură de standardizarea dimensiunilor foilor. Este prea ușor să vedem problema ca una de selecție dintre cel mult patru sau cinci dimensiuni convenționale și să uităm de avantajele pe care le pot oferi formatele ciudate sau nenorocite. Cel mai bun format este cel care va prezenta cel mai bine cititorului conținutul cărții; dacă această dimensiune trebuie modificată pentru a se potrivi tipografiei, fabricii de hârtie sau oricui altcineva, cititorul este cel care pierde. O dimensiune bastard poate fi deosebit de folositoare, de exemplu, în producerea unei cărți extrem de lungi. Dacă tipul trebuie să fie mic și apropiat într-o coloană, lățimea paginii nu poate fi mărită foarte mult sau linia va deveni mult prea lungă pentru confort. Cu toate acestea, adâncimea paginii poate fi mărită pentru a include mai multe linii de aceeași lățime. O astfel de soluție poate fi, desigur, economică doar dacă lucrarea urmează să fie făcută special pentru carte.

Pentru oricine se uită la o carte închisă, întins pe o parte într-o grămadă sau în picioare cu alte cărți pe un raft, înălțimea cărții este mult mai vizibilă decât lățimea ei. Pot exista avantaje în variațiile

ușoare ale dimensiunii paginii între cărțile unei serii și, în acest caz, dimensiunea mai puțin vizibilă a cărții, lățimea acesteia, poate fi modificată în mod avantajos față de formatul seriei.

§5 · DIMENSIUNI MULTIPLE FOI

Faptul că forma unui articol fabricat ar trebui să fie influențată de funcția sa este un principiu al designului cărții, ca și al altor tipuri de design industrial. Că această formă este influențată și poate fi determinată într-o oarecare măsură de materialele și metodele de fabricație este la fel de adevărat. Formatul în special a determinat și este afectat de capacitatea mașinii. Pentru ca producția industrială de cărți să fie economică, utilajele trebuie utilizate în cel mai bun avantaj.

Dimensiunile standard ale foilor care au fost deja descrise sunt potrivite pentru capacitatea limitată a presei de mână. În acest tip de presă hârtia este plasată peste tip, iar o suprafață fiat care coboară de sus o apasă ferm pe una pe cealaltă. Presiunea trebuie să fie uniformă pe toată suprafața de imprimare, iar acest lucru implică o mare rigiditate în presă, imposibil de menținut pe o suprafață foarte mare fără construcție masivă. Din acest motiv, o foaie de coroană era de obicei cea mai mare folosită la presa manuală.

Presa cilindrică, pe care se bazează producția modernă de carte, funcționează c

pe un principiu cu totul diferit. Ca și în cazul presei de mână, tipul se află în patul fiat al mașinii; hârtia, totuși, nu este apăsată plat pe ea, ci este înfășurată în jurul unui cilindru și rulată pe tip, astfel încât doar o parte lungă și foarte îngustă a hârtiei să fie în contact cu tipul în orice moment.

Acest lucru face posibilă utilizarea unei foi mult mai mari - de obicei un multiplu al foii standard. Coroana dublă, de exemplu, este prea mică pentru imprimanta modernă de cărți; coroana quad (30 x 40) este cea mai comună dimensiune a foii; și multe imprimante de cărți sunt echipate cu prese cu opt coroane (duble-quad-crown) (6ox 40). Cu toate acestea, numele unui format este derivat din foaia originală, nu din multiplu; o pagină cu coroană octavo are o opteme din suprafața unei foi de coroană, iar numele ei nu este modificat atunci când este tipărită pe o foaie cu opt coroane.

§6 · CAPACITATE MORA ŞI PRESĂ

Hârtia pentru cărți este în mod normal stocată și realizată în dimensiuni quad și double-quad, pe baza foilor standard. În anumite limite, hârtia poate fi realizată la orice dimensiune; dar limitele nu trebuie uitate. Hârtia este făcută prin turnarea unei paste fibroase pe o pânză continuă de sârmă în mișcare, iar lățimea cea mai economică a foii este guvernată de lățimea firului. Ori de câte ori este posibil, paginile ar trebui să fie tipărite pe coală într- o astfel de poziție

încât granulația hârtiei - direcția în care se mișcă firul - să se deplaseze în sus și în jos pe pagină (§ 185). Când o carte octavo este tipărită pe o foaie quad, marginile mai lungi ale paginilor sunt paralele cu laturile presei de tipar. Prin urmare, granulația hârtiei ar trebui să curgă în aceeași direcție; iar partea cea mai lungă a foii – care se află aproape întotdeauna peste presa de tipar – ar trebui să se afle și peste mașina de fabricat hârtie atunci când hârtia este în curs de fabricare. Prin urmare, dacă tipograful și-a pus inima pe hârtie de la o anumită moară, trebuie să fie sigur că nu folosește un format care va necesita o foaie mai lată decât este echipată moara pentru a produce.

O limită mai importantă este impusă de capacitatea presei de tipar. Cele mai multe prese de carte moderne sunt construite pentru a produce cărți de format standard; dar producerea unei cărți octavo cu coroană, de exemplu, poate necesita o foaie destul de mai mare decât o coroană quad (sângerare, § 135). Cele mai multe prese cu coroană quad sunt, prin urmare, capabile să imprime o coală care poate fi de doi sau trei inci în fiecare direcție mai mare decât coroana quad.

Atunci când este planificat orice format neconvențional, trebuie avută în vedere capacitatea exactă a presei pe care urmează să fie tipărită cartea. O alegere de succes a formatului este cel mai probabil să rezulte din cunoașterea capacităților diferitelor prese disponibile. Un aspect demn de remarcat este că majoritatea preselor dublu-quad pot imprima o coroană de opt coroane sau ceva mai mare.

foaie, dar foarte puțini pot imprima o foaie de opt demy. Una dintre cele mai mari prese de uz general pentru lucrari de carte are capacitatea maxima de 45 X 68J. Din acest motiv, un mic demy octavo, 5I X 8| (cut) va fi adesea un format mai economic pentru tiraje lungi decât un adevărat demy (s|x 8|).

§7 · FORMAT ŞI FUNCŢIUNE

Cel mai important factor în alegerea formatului este funcția cărții - cum trebuie utilizată și ce trebuie să prezinte. Pentru a fi citită, cartea trebuie să fie ținută deschisă sau poate fi nevoită să rămână deschisă; iar când nu este citit, poate fi ținut în picioare pe un raft sau poate fi purtat de cititor.

Formatul unei cărți care trebuie folosită pe un pupitru de biserică nu trebuie să fie mai mare de 12 X 16. O carte de aceste dimensiuni nu s-ar potrivi, totuși, pe rafturile majorității caselor private și nici nu ar putea fi transportată foarte bine.

Cărțile folio bazate pe una dintre principalele dimensiuni ale foilor pot fi incomode atât în timpul utilizării, cât și în afara acesteia. Sunt prea mari pentru a fi ținute de genunchi; când sunt așezate pe masă, capul paginii este inconfortabil de departe de ochii unui cititor așezat la masă; și este posibil să fie prea mari pentru a fi transportate cu ușurință.

Qiartos sunt mai ușor de gestionat. Cu excepția dimensiunilor cele mai mici, sunt destul de prea mari pentru a fi portabile în mod convenabil, dar numai cele mai mari nu vor putea încăpea în rafturi care se află la un picior una dintre ele pe verticală. Până la un quart de coroană pot fi ținute confortabil pe genunchi.

Formatele Octavo sunt de departe cele mai populare. Toate, cu excepția celui mai mare, pot fi ținute pe genunchi; mai jos despre octavo regal pot fi purtate destul de usor. Cele mai multe octavo se vor potrivi în rafturi obișnuite. Crown octavos și mai jos sunt formate folositoare în special pentru cărțile care pot fi purtate și care ar putea trebui citite în mână.

Pentru ținere și transport, i2mos, i6mos, 24mos și 32mos sunt, desigur, cele mai bune formate și sunt folosite în principal pentru cărțile religioase care urmează să fie duse la biserică și folosite acolo. Producerea unor astfel de cărți mici a fost una dintre gloriile tipografiei din trecut, dar cititorul de astăzi are nevoie de un tip mai mare decât poate fi găzduit pe paginile înguste de dimensiuni de mai jos demy i6mo. I6mos-urile mai mari pot fi găsite ca o alternativă mai pătrată la 8vos mai mici; o pagină imperială i6mo, de exemplu, are aceeași înălțime ca o coroană 8vo, dar este mai lată.

Sexto-urile sunt fie prea late, fie prea înguste pentru a fi folosite mult pentru cărți și există dificultăți în plierea unor astfel de formate, ceea ce face ca imprimantele și legătorii să nu le placă. Duodecimos sunt greu de pliat, dar pentru anumite scopuri un i2mo îngust poate fi găsit atât de apt încât să merite să fie folosit (§ 8). În zonă, pagina îngustă i2mo este între octavo și i6mo și, în proporțiile sale, este mult mai îngustă decât oricare dintre ele.

CÂNTEC

Cea mai dulce iubire, nu plec,

Pentru oboseala de tine, Nici în speranță lumea poate arăta

O dragoste mai potrivită pentru mine; Dar din moment ce trebuie să mă vopsesc în cele din urmă, este cel mai bine să mă folosesc de sine în glumă

Astfel, prin morți năzuite să se vopsească;

Asaara, Soarele a plecat de aici,

Și totuși este aici astăzi, El nu are nici dorință, nici simț,

Nici pe un drum atât de scurt: atunci nu vă temeți de mine, dar credeți că voi face călătorii mai rapide, din moment ce voi lua

Mai multe aripi și pinteni decât hee.

O, cât de slabă este puterea omului,

Că dacă norocul cade, nu mai pot adăuga încă o oră,

Nici o oră pierdută de reamintire!

Dar vine o șansă rea,

Și ne bucurăm de puterea noastră, Și o învățăm arta și lungimea, Ea ne face singur să avansăm.

Când suspine, nu suspine, ci suspine sufletul meu,

Când plângi, necuviincios,

Sângele vieții mele se strică.

Nu se poate albina

Că mă iubești, așa cum spui tu, pe care o irosești viața mea,

Asta e cel mai bun dintre mine.

4

§ 7 · FORMAT ŞI FUNCŢIE

21

Proporțiile dimensiunilor standard ale foilor sunt în cea mai mare parte 3 la 4, 4 la 5 sau între (figura i, § 3); post, o dimensiune deosebit de pătrată, este o excepție. Cele mai multe pagini folio, octavo și 32 luni bazate pe foi standard au, prin urmare, proporțiile 6 la 4, 6 la 3-J sau între ; Formatele quarto sunt substanțial mai pătrate, proporțiile lor fiind în apropiere de 6 la 4! și 6 până la 4 g.

§8 · CONȚINUT ȘI FORMAT

Conținutul cărții trebuie lăsat să influențeze alegerea formatului. Dacă lungimea dactilografului este deja cunoscută, tipograful poate, după alegerea formatului, să facă o estimare aproximativă a numărului de cuvinte de pe pagină și deci a numărului de pagini din carte. Dacă este probabil să fie prea multe sau prea puține pagini, este posibil ca dimensiunea paginii să fie mărită sau redusă.

Dacă ilustrațiile vor fi una dintre caracteristicile principale ale cărții, poate fi necesar un format mare pentru a le afișa în mod adecvat.

Una dintre problemele care poate fi rezolvată printr-o bună înțelegere a formatului este tipărirea economică a versurilor - o formă de literatură care aproape întotdeauna are nevoie de economie în producție. Multe versuri englezești sunt compuse în pentametre iambice - zece silabe - sau în linii mai scurte și, prin urmare, decorul tinde să fie mai restrâns decât cel al majorității prozei, pentru care zece cuvinte sunt de obicei considerate o lungime adecvată a versului. Dacă se utilizează un format obișnuit, cum ar fi crown octavo, 64 de pagini 5 X 7I (netăiate) pot fi tipărite pe o coală 30X 40. Presa pe care

multe imprimante ar folosi-o pentru această coală poate imprima o coală de până la 33! X 45; Dacă s-ar folosi foaia care ocupă întreaga capacitate a acestei mașini în loc de 30 x 40, ar putea fi pliată îngustă i2mo pentru a da 96 de pagini 4^ x 7J, de asemenea netăiate. Foaia este din nou o cincime mai mare decât foaia cu coroană quad, dar produce din nou jumătate din câte pagini – pagini de aceeași adâncime și este nevoie de adâncime mai degrabă decât de lățime (figura 4).

Lățimea suplimentară a paginilor quarto le face deosebit de potrivite pentru textul setat în două coloane. O lucrare de ficțiune deosebit de lungă, de exemplu, ar putea fi produsă într-un cadru cu două coloane cu caractere mici în quarto. Acest format este puțin mai puțin înalt decât demy octavo și este substanțial mai larg. Lățimea suplimentară a unui quarto, pe de altă parte, invită o linie de text destul de lungă într-o setare cu o singură coloană, cu excepția cazului în care tipul este mare.

figura 4 (opus). Dintr-o carte de versuri, proiectată de Jan Van Krimpen, plasată în Romulus și tipărită pe o pagină îngustă, asemănătoare unui tòmo îngust: retipărită dintr-un electro. Pagina de titlu a acestei cărți este retipărită în figura 28, § 100.

§ 9 · FORMAT ŞI CONVENŢIE 1

Există anumite convenții despre format care, ca și alte convenții în designul cărților, ar trebui respectate dacă nu există niciun motiv întemeiat pentru a le ignora. Convențiile nu sunt nici multe, nici rigide, dar merită atenție pentru că librarii, bibliotecarii și publicul cumpărător de cărți tind să ezite înainte de a cumpăra o carte de formă neobișnuită. Marea majoritate a cărților sunt produse în formate octavo; Formatele quarto sunt utilizate în general numai atunci când există multe imagini de reprodus la dimensiuni mari. Cele mai populare dimensiuni sunt foolscap octavo, crown octavo (cu coroană octavo mare și mică), demy, medium și royal octavo și crown quarto. Cea mai mare parte a ficțiunii este crown octavo, deși octavo mic este popular pentru ficțiunea legată pe hârtie. Demy octavo este potrivit pentru o carte despre aproape orice subiect.

§ 10 · PRIVIREA LUCRULUI

Factorii estetici în producția de cărți sunt greu de identificat pentru examinare și descriere. Eficiența în prezentarea conținutului său, economia în fabricație și durabilitatea în utilizare și depozitare sunt principalele virtuți fizice ale unei cărți, dar a atrage și a mulțumi este la fel de important pentru o carte ca și pentru un orator. Gustul, precum și motivul trebuie să participe la alegerea formatului. Unii tipografi le place cărțile lor puțin mai înguste decât de obicei, alții le preferă mai pătrate; există chiar și cei care au temeritatea să afirme că o proporție dintre lățime și înălțime este corectă din punct de vedere estetic și că toate celelalte sunt greșite. De regulă, formatele sunt de obicei între 4 până la 3 și 7 până la 4 în proporție. În general, designerii de frunte care doresc să producă o carte

deosebit de atractivă par să favorizeze o uşoară restrângere a formatului faţă de proporţiile standard ale cărţilor octavo.2 Utilitatea şi estetica sunt strâns legate, iar această preferinţă pentru o pagină îngustă poate fi cauzată. prin avantajele unei măsuri înguste (§ 78).

Unele dintre principiile care guvernează alegerea formatului au fost menționate în acest capitol - natura conținutului, capacitatea diferitelor tipuri de mașini, preferințele convenționale și așa mai departe - dar nicio etapă a producției de carte nu poate în practică. fi izolat de ceilalți. Alegerea formatului afectează și este afectată de câțiva alți factori, cum ar fi marginile, lățimea liniei, dimensiunea tipului și zona ilustrației, care sunt discutați în capitolele următoare. Este puțin probabil ca primul pas să fie unul înainte, dacă nu se cunoaște direcția generală a călătoriei.

A se vedea, de asemenea, anexa A.

2 Ca, de exemplu, în edițiile bibliotecii ale Nonesuch Press și în Penguin Books. A se vedea, de asemenea, figura 4, § 8.

4

Marjele

După ce a stabilit dimensiunea paginii sale, tipograful trebuie să decidă cât de mult din suprafața acesteia urmează să fie lăsată textului. O abordare ușoară a acestei decizii este de a calcula cât de mult din pagină trebuie să fie păstrată neimprimată, ca margini care înconjoară zona tipărită.

§ 11 · MARJE MINIME

Marjele sunt de obicei înțelese ca fiind spațiul din jurul textului principal de pe fiecare pagină. Numărul paginii, dacă apare singur la subsolul paginii, ocupă prea puțin spațiu pentru a fi considerat parte din textul principal și poate fi tipărit în marginea inferioară. Titlul, pe de altă parte, care apare adesea pe fiecare pagină de text, cu excepția primului capitol, constă de obicei din mai mult de un cuvânt sau două și poate fi tratat în mod rezonabil mai mult sau mai puțin ca și cum ar fi o parte a principalului text.

A tipări o pagină fără margini ar fi cu greu posibil. Dacă textul ar ajunge până la marginea cusută a paginii, o parte din el ar dispărea în îndoirea hârtiei cauzată de suport - îndoirea spre exterior a spatelui tuturor secțiunilor pentru a forma o balama pentru plăci. (§ 196). Textul care ajunge până la orice margine tăiată ar fi în pericol de a fi tăiat dacă liantul ar face chiar și cea mai mică greșeală la tăiere.

Multe cărți, în special cele folosite de biblioteci, sunt relegate, uneori de mai multe ori. Aceasta implică tăierea din nou a marginilor și fiecare tăietură poate lua f'. Cea mai îngustă marjă utilizată în majoritatea cărților (deoarece o bună proporție din orice ediție a majorității cărților fie își găsește drumul în biblioteci, fie este intenționată de editorii lor să facă acest lucru) ar trebui să fie |" de la marginile tăiate (astfel încât, după două relegări, marginea va

fi în continuare scurt de text) și !" de la marginea cusută (aproximativ !" poate fi preluat în suport, iar textul va fi în continuare !" scurt de îndoirea paginii). Din aceleași motive, nici numărul paginii, nici orice alt tipărit care este esențial pentru carte nu ar trebui să fie vulnerabil aproape de orice margine.

§12 · MARJE LATE

A sugera o dimensiune minimă pentru margini este mai ușor decât a decide cât de largi ar trebui să fie marjele.

Oamenii care sunt în favoarea unor marje ample propun o varietate de

motivele preferinței lor. Se spune că marginile oferă un cadru alb în jurul textului, care îl separă de peisajul dincolo de cartea deschisă. Acest cadru, ca și cel al unei imagini, îmbunătățește prin contrast aspectul zonei pe care o înconjoară și subliniază corectitudinea plasării acesteia pe pagină. Un alt motiv, destul de mai practic, este că marginile oferă spațiu pentru degetele și degetele mare ale cititorului. Dintr-un motiv și altul, marjele ample sunt considerate a fi un element fundamental al tipăririi fine, iar perioada de glorie a mișcării presei private, acum în declin, a umplut rafturile de cărți ale colecționarilor cu suprafețe mari de hârtie costisitoare cu margini de deckle, din care mult mai mult de jumătate era neimprimată deoarece forma marginile.

A găsi o dovadă a valorii marjelor largi este mai puțin ușor decât a o afirma. Dacă nu sunt prea largi, marginile largi pot spori aspectul cărții; dar funcția unei cărți nu este de a fi admirată, ci de a fi citită. Marjele largi pot fi plăcute; sunt cu siguranță neeconomice, iar ajutorul pe care îl acordă actului de lectură este deschis la îndoială. Cu excepția cazului în care tipograful este încrezător în valoarea practică a marjelor largi în cărțile realizate industrial, el va decide probabil că nu există nimic admirabil în ele și, de regulă, va prefera să nu depășească în mare măsură marjele conforme cu obiceiul zilei. .

Ideea despre degete și degete mari este una îndoielnică. O carte bine realizată nu ar trebui să fie ținută deschisă; zona de text nu suferă de a fi manipulată decât dacă mâinile sunt murdare și puțini cititori, în afară de copiii mici, sunt suficient de stângaci pentru a fi împiedicați în mod conștient de propriile degete.

Deși poate să nu existe o valoare intrinsecă în marjele largi, în anumite circumstanțe pot fi utile. O dactilografie foarte scurtă, de exemplu, poate fi produsă ca o carte destul de groasă dacă aria de tipar este redusă și marginile mărite. Utilizarea unui format mai mic cu margini obișnuite ar putea fi mai economică, dar în special formatele mici sunt în prezent destul de demodate.

O carte care conține multe ilustrații mici poate beneficia de marje care sunt suficient de încăpătoare pentru a le găzdui (figura 6, § 14).

Marginile anterioare și ale cozii, care sunt de obicei cele mai mari, pot fi utilizate în acest fel cu succes. Puține cărți moderne sunt scrise atât de mult încât să necesite note tipărite lângă text, dar marginea din față, dacă este suficient de largă, poate fi folosită pentru ele și chiar și pentru titluri.

A scrie pe paginile de text ale unei cărți poate fi considerat un obicei pernicios, în special de cei care proiectează paginile. Mâzgălirea este o supărare pentru cititorii de mai târziu ai aceleiași cărți, mai ales dacă este destinată uzului publicului. Dar o carte este făcută pentru a-și servi proprietarul; iar cei care folosesc anumite tipuri de manuale pot beneficia de margini neobișnuit de largi la marginea anterioară și la coadă, care lasă loc notelor scrise ale elevului.

figura 5. Aceasta reprezintă patru pagini cu zone de tip diferite: procentele raportează fiecare zonă de tip la zona paginii. Textul unei cărți produsă cu generozitate poate ocupa în mod rezonabil chiar și mai puțin de 40% din pagină: cel al unei ediții ieftine, substanțial mai mult de 55%.

Să te bazezi pe formule atunci când decizi marjele (sau în orice altă etapă) ar fi neînțelept; condiţiile producţiei de carte sunt prea variate pentru regulile stabilite. Marjele care sunt considerate în prezent adecvate pentru circulația generală a cărților ocupă aproximativ 40 până la 45 la sută. a zonei paginii. Cu siguranță, pare să existe ceva incongru în alocarea marginilor a mai mult de jumătate din suprafața paginii unei cărți care este realizată prin mijloace presupuse a fi economice.

O setare de text în care există mult spațiu între linii pare să aibă nevoie de marje mai mici decât una în care liniile sunt așezate apropiate. Utilizarea unui tip de literă ușor, ale cărui litere sunt construite din linii subțiri, pare să se potrivească în același mod cu marginile destul de înguste. Este ca și cum o mulțime de hârtie afișată prin zona de text compensează orice lipsă de hârtie în jurul sau în afara acesteia.

§ 13 · PROPORȚII

Cu excepția cazului în care marginile sunt atât de înguste încât să fie neglijabile, proporțiile lor între ele nu sunt mai puțin importante decât lățimea lor. Aranjamentul cel mai obișnuit este să plasați dreptunghiul de text destul de sus pe pagină și lângă marginea cusută. Marja din spate este, prin urmare, cea mai mică; capul, ceva mai mare; marginea anterioara, mai lata; iar coada, cea mai mare dintre toate.

Acest lucru se datorează faptului că, la deschiderea unei cărți, cititorul vede nu o pagină, ci două - una stânga și una dreapta sau, în termeni de tipărire, un verso și un recto - descrise împreună ca o deschidere și, de obicei, tratate ca un singur articol în scopuri de proiecta. Marginile din spate ale celor două pagini sunt văzute ca un

canal de alb; dacă acest canal pare a fi mai lat decât fiecare margine a marginii anterioare la stânga sau la dreapta, dreptunghiurile de text se vor afla aparent prea aproape de marginile exterioare ale paginilor. Prin urmare, marginea din spate a fiecărei pagini ar trebui să pară a fi jumătate din lățimea marginii din față sau foarte puțin mai mult.

Dacă cartea trebuie să fie susținută în mod obișnuit, aproximativ marginea cusută a fiecărei pagini va fi îndoită din vedere, sau aproape, iar această sumă trebuie scăzută din lățimea paginii înainte ca marginile să fie prelucrate.

Dacă un dreptunghi de text este plasat la jumătatea distanței dintre capul și coada unei pagini, ochii, dintr-un motiv oarecare, sugerează creierului că textul este puțin mai aproape de coadă - de fapt, că tinde să „cadă din pagină”. '. Pentru a evita acest lucru, marginea cozii este în general mai mare decât capul.

Proporțiile exacte pe care cele patru margini ar trebui să le aibă unele față de altele sunt o chestiune de opinie. O formulă populară pentru raportul spate-cap-înainte-margine-coada este 1I-2-3-4. Acesta poate fi folosit ca ghid; dar acolo unde marginile sunt înguste, aceasta poate implica destul de puțin spațiu în marginea din spate, mai ales dacă cartea este una groasă și paginile se curbează abrupt în spatele legăturii când este deschisă.

[27]

§ 14 · MARJE ŞI CONVENŢIE

Marginile convenționale de lățime și proporții nu sunt invariabil cele mai bune chiar și pentru cărțile concepute într-un stil convențional. Doctrina de a aduna cele două pagini împreună și în sus în deschidere a fost atât de general lăudată de oamenii preocupați de tipărire încât a acumulat puterea unei legi. Încrederea în convenții sau legi în tipografie poate duce la neglijarea problemelor care ar putea fi rezolvate folosind puțin bun simț. Acest exemplu particular de dogmă este derivat indirect din tradițiile antice ale tipăririi și direct de la William Morris, care și-a câștigat faima prin rebeliune împotriva standardelor zilei sale și care el însuși a sfidat convențiile până la tipărirea paginii de titlu. în stânga deschiderii.

Lățimea marginilor, dacă este mai mare decât minimul, și proporțiile lor relative, sunt mai degrabă o chestiune de model decât de funcție; cele mai multe dintre utilizările practice atribuite marjelor par să fi fost inventate pentru a scuza o caracteristică al cărei scop este estetic și un scriitor a mers chiar atât de departe încât a afirmat că marjele bine proporționate pot răscumpăra textul prost compus. Funcția principală a marjelor largi și precis proporționale este de a provoca admirație; Acesta poate fi un lucru bun de încercat, dar eficiența cărții în prezentarea conținutului și economia ei în producție trebuie încercată mai întâi. Modelul, de fapt, trebuie să fie subordonat funcției; iar funcția și convenția nu pot fi întotdeauna reconciliate.

Acest lucru este recunoscut destul de des în practică. Cărțile ieftine sunt uneori legate cu o cusătură laterală, care trece prin fiecare pagină la aproximativ !" sau mai mult din ceea ce este de obicei

marginea cusută. Din fericire, acest lucru este rar, deoarece împiedică deschiderea corectă a cărții; pentru a minimiza inconfortul. - favorabila deschiderii, imprimanta face ca marginea din spate a paginii sa fie cea mai lata.La fel de rezonabil ar fi, atunci cand planificati o carte groasa, care va fi legata rigid, sa mutati zona de text in afara de marginea cusuta, astfel incat sa fie nu se curba în jos în canalul adânc al spatelui când cartea este deschisă.

Scopul cel mai general admis al marginilor convenționale este de a îmbunătăți aspectul deschiderii prin realizarea unei unități a acesteia. Acest lucru poate fi rezonabil dacă deschiderea este de fapt o unitate, dar poate exista un motiv pentru a disocia două pagini care se confruntă. O ilustrație poate fi legată de un întreg capitol, de exemplu, sau de o altă pagină decât cea care se confruntă cu ea; sau poate că poeziile de pe pagini care se confruntă ar trebui considerate separat, mai degrabă decât în relație unele cu altele. Tipografii avangardei au arătat că, dacă marginile sunt extrem de largi și dacă panoul de text are o formă plăcută (fiind mai degrabă înalt și îngust decât pătrat), proporțiile marginilor pot fi destul de diferite de cele stabilite prin convenție -

seninătate. Am păstrat intacte amintirile acestei șederi emoționante, atât prin împrejurările tragice care ne-au unit, cât și prin aceste schimburi care în curând urmau să fie întrerupte pentru totdeauna. După Nérac, am văzut-o pe Sophie o singură dată înainte de moartea ei, în timpul unui sejur recent la Paris, în 1942.

Prietenii mei Arp găsiseră un refugiu în Grasse, și subțiri! Condițiile precare de viață le reorganizaseră viața de muncă acolo. Multe dintre desenele cu guașă ale Sophiei dau impresia unei stări de spirit din ce în ce mai eliberate de convenții. Există, de asemenea, mai mult abandon și sensibilitate declarată. Își găsiseră alți prieteni, refugiați ca ei în acest colț al Franței încă protejați de inqulsionarea Gestapo-ului: pictorul Magnelli și Sonia Oeiaunay. se adunau adesea și, ca o distragere a atenției, se dedau la jocuri picturale (dacă îndrăznesc să spun așa), unul începând un tablou pe care ceilalți, pe rând, continuând după bunul plac. Din aceasta inCdiie coiiaborare au iesit cateva exemplare remarcabile.

Modelul Sophiei Arp I este surprinzător să găsească în casa ei după moartea ei, pe lângă picturile păstrate de colecționari sau muzee, o astfel de operă solidă, de combinit, și din care în-sembie (peste 600 de tablouri, guașe, desene). , reliefuri) a apărut de-a lungul timpului ca o consiruție arhitecturală unică, a cărei fiecare detaliu își confirmă unitatea. Seria celor mai vechi guașe este în mod logic legată de cele mai recente desene din Grasse. Găsim în ea aceeași sensibilitate reținută de nevoia ei de ordine și echilibru care uneori mi se pare prea solicitantă în perioadele intermediare. Aceste ultime tablouri mai ales sunt eliberate, lărgite, înflorite. Motivele, schele de serpentine încâlcite, fără început sau sfârșit, sau bastoane juxtapuse pe care liniile telegrafice se reiau din stele, sunt punctate cu rafale de culori vivos. Ei sugerează Bucurie, spațiu. Elias este moale și neted, precis și sigur. Meia mereu purul! a replicilor, dezbracarea □riificaţiilor se mişca ca cântecul unei voci perfect pure şi tocmai izolate.

Spun, pentru a încheia această încercare foarte imperfectă de evocare a personalității excepționale-

36

FIGURA 6. Tipografia „contemporană” de Max BiU pentru o carte despre un artist contemporan. Fără-

nal de Sophie Ta?uber-Arp, câteva rânduri pe care le găsesc într-una din vizitele mele la Meudon ol care încă exprimă fidel amintirea pe care am păstrat-o despre ea:

Nu l-am putut separa de frumosul Mit al lui Istar. Steaua se ridică treptat spre soloil, amanl ei, lăsând să cadă la fiecare bătaie unul dintre vălurile care o dlsslmule, și ajunge în vârf complet dezbrăcat, îmbrăcat în singura ei perfecțiune.

Așadar, fiecare dintre lucrările Sophiei Arp este un fel de dezbrăcare a tot ceea ce poate fi zadarnic, inutil, ușor și trecător pentru simțuri. Adoptă câteva forme extrem de simple: rotund perfect, losango mai mult sau mai puțin obișnuit. Abia își permite o diferențiere de culoare. Abstractul este o necesitate a inteligenței și a sensibilității sale, și punctul în care prin el se materializează expresia artistică, a cărei rezonanță umană, aproape imposibil de înțeles și chiar mai mult de definit, este măsurată cu reguli infinitezimale. -Un centenar mai mult sau mai puțin și aici se rupe echilibrul căruia urmărește materializarea.

Fie ca ea să mă ierte că i-am comparat lucrările cu un spectacol de jonglerie văzut cândva într-un Muslc-Hall din New York. Jonglerul Joualt cu bile albe amestecate cu câteva bile roșii. Îl înconjoară cu o rețea în mișcare pe care ți-a alimentat alergarea cu un efort aproape imperceptibil. Doar mâinile au denunțat o activitate. Umerii căzuți se etalează placi și strict imobili. Privirea vagă, pierdută într-o contemplație interioară, părea să urmeze urmele ritmului muzical al orchestrei, abia distinctă și totuși imperioasă, deoarece doar Negro Jazz-ul pur cunoaște secretul. Uneori muzica se ridică de parcă ar ajunge la un ritm mai lung, clar desprins apoi de angrenajul ritmic. În mod minunat, bilele urmează meandrele sunetului - se ridică, se ridică, iar în punctul precis al accentului sonor este una dintre bilele roșii care îi marchează neregularitatea și intensitatea . Această prilclslon, această îndemânare a atins o perfecțiune subtilă, imponderabilă, m-mineu sonor, m-optic, imposibil de interpretat. Pe ce dimensiune se joaca? - Atins deseori că perfecțiunea căutată de Sophie Arp, în afara oricărei forme umane, acest eubtll joc al cercurilor ei pe care ea le numește plasam-

37

seriftypes, fără indentație de paragraf și margini neconvenționale. Redus de la Iif in. adanc.

pagina nu este deloc greu de citit, iar cei care își pot depăși aversiunea inițială pot găsi efectul admirabil (figura 6). Marjele de

acest fel, totuși, se bazează parțial pe o lățime disproporționată pentru succesul lor și este puțin probabil să fie posibilă din punct de vedere economic în producția de carte industrială obișnuită.

Tipograful modern va face bine să se bazeze mai degrabă pe bunul simț și pe ochiul său decât pe practica predecesorilor săi, atât în alegerea marginilor, cât și în alte etape ale pregătirii unui design.

5

Compunerea textului

Succesul în designul cărții depinde aproape în întregime de succesul în designul paginii de text. Cea mai admirabilă soluție dintre toate celelalte probleme nu poate face nimic pentru a răscumpăra un eșec aici. Designul textului este fundamentul meșteșugului tipografului și poate fi punctul culminant al realizării sale. Reputațiile pot fi făcute în altă parte; aici pot fi serviți cititorul și autorul.

O pagină de text a oricărei cărți este de obicei foarte asemănătoare cu alta și majoritatea cărților conțin zeci sau sute de ele. Ca și cum ar îndruma un prieten pentru un discurs public, tipograful trebuie să se asigure că cartea, care urmează să se adreseze cititorului pe larg, face acest lucru fără monotonie sau gesturi care distrag atenția. Modul său trebuie să fie suficient de persuasiv atât pentru a atrage, cât și pentru a reține atenția celor care aruncă o privire în pagini pentru a vedea dacă doresc să citească sau să cumpere. Nimic nu poate răscumpăra o compoziție inferioară și tipărirea în pagini de text sau să încurce paginile de text care sunt bune.

Astfel de pagini pot fi realizate numai cu ajutorul unei înțelegeri clare a principiilor tehnice ale compoziției. Această tehnică cuprinde atât de multe dificultăți, subtilități și posibilități încât cei care nu o înțeleg vor face bine să-și lase planificarea în seama imprimantei, care o face. Un pic de cunoștințe este suficient pentru a crea o pagină cu adevărat proastă.

Tehnica și echipamentul pentru compunerea textului sunt, prin urmare, discutate pe scurt în acest capitol și în cele trei care îl urmează.

§15 · FUNDAREA DE TIP

Principiile fondării tipurilor s-au schimbat foarte puțin în 500 de ani. O literă, inversată de la stânga la dreapta, este tăiată în relief la capătul unei tije de oțel; asta se numește pumn. Poansonul este lovit într-o placă mică de aliaj de bronz, un metal mai moale, reproducând astfel litera gravată, îngropată și orientată spre dreapta; după prelucrare ulterioară, aceasta devine matrița sau matricea, dintre care multe pot fi lovite din același poanson. Un alambic de metal mai moale - un aliaj de plumb, temperat cu staniu și antimoniu pentru a oferi turnării claritate și rezistență - este topit și turnat în matrița în care este montată matricea. Când metalul se răcește și se solidifică, acesta

reproduce din matrice litera decupata pe poanson, iar din matrita tija sau corpul care sustine litera; acest turnat metalic este un tip. Suprafața de imprimare din partea de sus poate fi un semn de punctuație, o cifră sau un alt caracter, precum și o literă. Tipul este dreptunghiular în secțiune și în plan, iar în Marea Britanie are aproape întotdeauna 0-9 1 8" înălțime.1

suprafata de imprimare

tñpe kigft

figura 7. Unele dintre cele mai importante părți ale unui tip.

Când este utilizat, tipul stă pe capătul său simplu (picioarele), cu suprafața de imprimare în sus. Înălțimea tipului este rareori importantă pentru proiectant, iar dimensiunile tipului menționate în restul acestei cărți se referă la corpul sau suprafața de imprimare văzută de sus.

§ 16 · MĂSURARE

Lățimea corpului unui tip, măsurată de-a lungul literei, este setul acestuia; adâncimea sa, măsurată în sus și în jos, este corpul său. Corpurile de tipuri turnate conform specificațiilor moderne sunt aproape întotdeauna descrise în puncte, unitatea fundamentală de măsură a imprimantei. Un punct este aproape exact o șaptezeci secunde de inch (0-01383"). Înainte de adoptarea generală a sistemului de puncte, corpurile erau toate aproximative și erau cunoscute sub denumiri tradiționale, cum ar fi primer lung și brevier, care derivă din utilizarea lor. Corpul care avea aproximativ 12 puncte, de exemplu, era cunoscut sub numele de pica, deoarece tipul de această mărime era folosit pentru alcătuirea Picei, o carte în care era descris procedura anumitor sărbători mobile.

Folosit în mod tradițional pentru a indica un corp aproximativ, termenul pica a supraviețuit pentru a fi folosit ca unitate de măsură exactă. Ca 12 puncte, este aproape exact o șesime de inch și este folosit pentru a exprima măsurători tipografice de-a lungul și de jos a paginii. Numele tradiționale pentru alte corpuri, cum ar fi nonpareil pentru aproximativ 6 puncte și burghez pentru 9, apar și ele din când în când.

1 University Press, Oxford, își păstrează vechiul tip de înălțime de 0-9395.

Spațiile, cum ar fi cele care separă cuvintele sau scot o linie scurtă la sfârșitul unui paragraf, sunt turnate pe un corp de aceeași dimensiune cu tipurile cu care sunt folosite, dar sunt mai mici decât

tipul înalt, astfel încât nu se va tipări. Sunt turnate în diferite lățimi. Un spațiu turnat într-o lățime egală cu dimensiunea corpului său este cunoscut ca un em quad sau un quad de oaie; un spațiu pe jumătate lat decât adâncimea sa este un en quad sau nut quad. „Qyad” este prescurtare pentru quadrat.

Ens și ems sunt, de asemenea, folosite ca unități de măsură pentru lățimea textului, iar lățimea lor depinde în mod natural de corpul tipului cu care sunt setate. Dacă ems sunt menționate ca unități de măsură fără referire explicită sau implicită la un anumit tip de corp, se presupune că sunt ems cu 12 puncte.

Termenul „en” se aplică și lățimii medii a caracterelor, deoarece alfabetul de douăzeci și șase de litere este de obicei mai mult sau mai puțin egal ca lățime cu 26 ens, iar spațiul mediu al cuvântului poate fi considerat egal cu un en. Prin urmare, ro este util pentru compararea dactilografiată cu pagina tipărită. Orice lucru care necesită o lovitură a tastei sau a barei de spațiu a mașinii de scris a autorului poate fi descris ca un en.

Lățimea setării este cunoscută ca măsură, indiferent dacă toate liniile umplu măsura sau nu. Este descris în picas; adâncimea setării paginii este descrisă în rânduri, corpul fiind menționat și elementele suplimentare, precum titlurile, fiind menționate separat.

Diferitele dimensiuni ale literelor sunt importante în proiectarea tipului. Este esențial să rețineți că setul și corpul se referă la tija tipului, și nu la litera în sine. Literele ocupă aproape toată lățimea tijei lor, dar puține ocupă ceva ca toată adâncimea. Literele scurte precum a și z ocupă doar aproximativ o treime din corpul lor, ceea ce este suficient de adânc pentru a găzdui atât litere ascendente, cât și descrescătoare, cum ar fi 1 și y.

Potrivirea unei litere este spațiul dintre marginile din stânga și din dreapta ale suprafeței de imprimare și marginile tijei. Potrivirea, care guvernează spațiul dintre litere, devine importantă atunci când literele sunt compuse în cuvinte.

Linia, sau linia principală, este o linie imaginară care trece prin partea cea mai de jos a majorității literelor tipărite, care nu au linii descrescătoare, la fel ca gjpq și y, de exemplu. Distanța dintre linie și marginea inferioară a corpului (fața) este barbă.1 La linie și la barbă se face referire atunci când trebuie luată în considerare alinierea verticală a literelor.

Înălțimea x a unui alfabet este înălțimea literei x. Pentru a obține o dimensiune aparentă uniformă, literele cu vârf sau fund curbat sau ascuțit sunt proiectate puțin mai adânc decât altele și, de exemplu, o, de regulă, este puțin mai înaltă decât x.

1 LEGROS și Grant: Suprafețe de imprimare tipografică, pagina 14.

D

■ ascendent

Jittùng-theiine^

x-íui1gíit

hekri

coborâtor-

FIGURA 8. O literă ascendentă și una descendentă, care arată unele dintre părțile și dimensiunile feței. Ca tip, literele ar fi bineînțeles inversate de la stânga la dreapta.

§17 · DESIGN SCRISOARE

Toate literele folosite acum pentru tipărire sunt derivate, oricum indirect, din litere dezvoltate în scris. Instrumentul de scris al Evului Mediu, când a fost inventată tipografia în Europa, a fost stiloul cu capete pătrate, care a conferit literelor scrise caracteristici care încă supraviețuiesc în litere turnate.

Una dintre acestea este stresul sau umbrirea. Unghiul natural al unui stilou ținut în mână pentru scris este spre diagonala paginii. Când stiloul avea capete pătrate, cea mai groasă parte a liniilor fiecărei litere era cea care era înclinată în diagonală de-a lungul paginii, spre cotul drept; partea cea mai subțire a fost în unghi drept cu cea mai groasă, iar la unghiuri intermediare, cursa a crescut treptat de la subțire la groasă și înapoi. Unghiul de stres sau de umbrire, atunci, este direcția celei mai groase părți a curselor curbe; la tipurile romane variază între diagonală (umbrire oblică), de la stânga în jos la dreapta și verticală.

■contra

II

astres, crsfuuüng

figura 9. Unele dintre părțile scrisorii. Sus, stânga, detalii la care se face referire în capitolele următoare. Sus dreapta, stres oblic (deși într-o față care are stres oblic, 0 este adesea desenat cu stres vertical). Mai jos, cele mai comune trei tipuri de serif.

oSiìt: Gracketei serif

.J.

serif

O altă caracteristică derivată din stilou este seriful, trăsătura terminală mică care apare la un capăt sau la ambele capete ale tractului principal al unei litere. Serifurile pot fi împărțite în două clase; seriful de sus apare în partea de sus a unei linii verticale și poate fi orizontal sau diagonal; serif-ul piciorului, la piciorul cursei verticale, este de obicei orizontal. Serif-urile sunt de diferite tipuri și pot fi, de exemplu, între paranteze sau fără bracketing, plăci sau linie de păr, orizontale sau oblice.

Linia de păr a unei litere este partea sa cea mai subțire, în afară de serif, indiferent dacă este sau nu deosebit de subțire. Cursa principală sau tulpina este linia mai groasă a unei litere care conține linii de mai mult de o grosimi; sau o literă care are o singură linie constă, de obicei, din literă principală și serif. Miezul este orice parte a unei litere care depășește tija; puține litere romane, altele decât f, au nevoie de kerns, dar mai multe litere italice le au și/de obicei au două. Contorul este spațiul închis în întregime sau în principal de liniile literei.

§18 · SPAȚII ȘI CONDUCȚII

Cuvintele sunt întotdeauna separate între ele prin spații. De obicei, sunt disponibile diferite grosimi de spațiu pentru compoziția mâinilor, toate legate în set de em quad. De la 6 la i-punctul, spațiile pot fi 6, 5, 4, 3 și 2 la em (păr, subțire, mijloc, gros și spații en); de la 12 la 24 de puncte, 9, 8, 7 și 6 (spații de păr), 5, 4, 3 și 2 la em. Spațiul de păr în sine este prea îngust pentru a fi folosit singur pentru spațierea cuvintelor. Spațiile intermediare pot fi realizate prin combinarea a două sau mai multe spații împreună.

În plus față de aceste spații proporționale, majoritatea fonturilor au spații de punct i, care sunt folosite individual sau în grupuri între litere, mai degrabă decât între cuvinte. Capitalele romane sunt astfel concepute încât unele dintre litere par să aibă spațiu pe o parte sau pe ambele; în anumite combinații, literele par să aibă spații între ele. Unsprezece dintre litere ocupă cea mai mare parte a lățimii tijei lor; încă unsprezece par să aibă puțin spațiu pe o parte sau ambele, din cauza curburii sau a neregularității conturului; iar patru au un spațiu vizibil pe una sau două laturi. Fiecare dintre aceste trei grupuri, deși este stabilit fără spații între litere, pare a fi distanțat diferit. Pentru a da decorului un aspect de regularitate, sunt necesare spații între litere, grosimea acestora variind atunci când este posibil în funcție de spațiul inerent literelor învecinate. Acest lucru se face adesea nu numai în titluri, ci și în text. Literele mici, pe de altă parte, derivate din litere care, la origine, erau o versiune rapidă și cursivă a majusculelor, și utilizate acum pentru citire susținută, nu au nevoie de spațiere între litere și, cu excepția dimensiunilor foarte mari, par să se combine cel mai bine atunci când sunt puse strâns împreună. lateral.

BEFHIMNSUZ DCGJKOPQRTXY ALVW

Capitale monotip Baskerville; deasupra, așezat solid: dedesubt, spațiat cu litere.

BEFHIMNSUZ DCGJKOPQRTXY ALVW

Spațiul dintre liniile de text poate fi mărit de la minim prin introducerea de benzi de aliaj de plumb cunoscute sub numele de plumb. Plumburile sunt de diferite grosimi; firul de păr, de exemplu, este i punct, cel opt-plumb (pentru că sunt opt la pica) i| puncte, plumbul subțire 2 puncte, plumbul gros 3 puncte și există alte dimensiuni de până la 12 puncte. În compunerea mecanică a textului, folosirea lead-urilor este adesea evitată prin turnarea tipului pe un corp mai mare cu cantitatea de spațiu interliniar suplimentar necesară.

§19 · NOMENCLATURA LITERELOR

Literele în care sunt compuse aceste cuvinte și care sunt folosite pentru aproape toate setarea textului în limba engleză și în multe alte țări, sunt cunoscute ca romane, de la origine. Litera înclinată, care este folosită pentru accentuare și alte scopuri speciale, este o dezvoltare medievală a literei romane și este cunoscută sub numele de italic. Un alt fel de literă, care înlocuiește uneori cursiva, are în comun doar înclinația sa; în alte privințe, este o literă romană, sau în principal romană, și este de obicei cunoscută ca un roman înclinat.

Literele romane și cursive au ambele majuscule, sau majuscule, cunoscute de imprimantă drept majuscule sau majuscule, și litere mici sau minuscule, cunoscute sub numele de minuscule. Referirea la „cazuri” derivă din aranjarea cazurilor din care tipul este stabilit manual. Aproape toate fontanțele romane pentru compunerea textului includ majuscule mici, care sunt similare în înălțimea x cu literele mici. Fiind destinate utilizării ocazionale cu literele mici, acestea

sunt de obicei proiectate cu linii de grosime similară și, prin urmare, tind să fie mai degrabă mai grele proporțional cu înălțimea lor decât majusculele obișnuite; pentru a menține dimensiunea contoarelor lor, acestea sunt adesea desenate destul de mai largi proporțional. Textul este în mod normal setat în litere minuscule,

VAN DIJCK VAN DIJCK figura io. Capitalele lui Van Dijck cu 14 puncte (sus) și majusculele mici (dedesubt), mărite fotografic la aceeași înălțime, pentru a arăta diferențele de lățime și grosimea trazei.

presărat cu majuscule și uneori cu majuscule mici și cursive; din cauza predominanţei în folosirea literei minuscule romane, proporţiile acesteia necesită mai mult studiu decât cele ale altor litere.

Din cele douăzeci și șase de litere minuscule romane, treisprezece pot fi cunoscute ca litere scurte.1 Acestea sunt acemnorsuvwx și z; măsurate pe verticală, sunt cele mai mici. i și t pot fi descrise, de

asemenea, ca litere scurte, deoarece sunt doar puțin mai înalte, una cu un punct, iar cealaltă printr-o scurtă cursă de finisare. Alte opt litere – bdhk și gpqy – au corpuri principale a căror înălțime este similară cu cea a literelor scurte, dar au și verticale care se ridică sau coboară din partea principală a literei. Aceste curse sunt cunoscute sub denumirea de ascendenți sau descendenți și pot fi grupate sub denumirile de extindere sau extrudere. Douăzeci și trei din douăzeci și șase de litere posedă, așadar, corpuri principale de înălțime uniformă și lățime variabilă, unele cu ascendenți sau descendenți, majoritatea fără; întrucât aceste litere predomină în compoziția textului, înălțimea lor x - înălțimea corpului principal - este deosebit de importantă. Celelalte trei litere ale alfabetului – j 1 și f – constau în principal din linii verticale.

Pentru imprimantă, un alfabet este un set de tipuri de un anumit tip, cum ar fi majusculele romane mici sau cursive cu un anumit design și corp. O fântână este de obicei alcătuită dintr-un set de alfabete de o singură dimensiune și se bazează pe un singur design (p. 38), dar poate consta dintr-un singur alfabet, dacă nu există mai multe alfabete cu acel design de aceeași dimensiune. De regulă, o fântână cuprinde romane mari și mici, majuscule mici și cursive mari și mici; și pe lângă aceste alfabete, semne de punctuație, cifre, ligături, accente, semne de referință și, uneori, alte caractere.

Figurile sunt de diferite feluri: moderne sau de căptușeală, figurile sunt toate la fel

1 DB updike: Tipuri de imprimare, pagina 18.

!-()[]- 1234567890

ABC D EFG HI J KL MN0 P QR STUV WXYZ JE CE

abc defg hi jk 1 m nop qrstu vwxyz fi fl ff ffi ffl & ABCDEFG H IJKLMNOPQRSTUVWXYZÆŒ ABCDEFGH IJKLMNO PQR S TUVW XYZÆŒ

ab c defg h ij kl m no p qrstu vwxyz ce cefiflffffiffl €5 1234567890
2 !

înălțime și adesea variază cu majuscule; stilul vechi, chipul vechi sau figurile agățate variază aproximativ cu literele minuscule și ca acestea au extensii. Cele mai multe fonturi de text includ atât figuri verticale, cât și înclinate pentru a le sorta după tipurile romane și cursive. Acestea sunt adesea denumite cifre romane și italice; dar cifrele romane sunt de fapt cele compuse din litere și nu erau folosite numere înclinate în zilele genezei scrisului italic.

figurine de căptușeală romană (Imprint) figurine agățate romane (Imprint)

figuri de căptușeală italice (Bell) figurine de agățat italic (Bembo)

figuri superioare figuri inferioare

1234567890

1234567890

1234567890

1234567890

1234567890

1234567890

Șase tipuri de numerale.

Figurile superioare și inferioare sunt mult mai mici decât celelalte personaje și sunt situate aproape de partea superioară a corpului sau de-a lungul liniei principale. Ligăturile, impuse de tendința unor litere de a se potrivi prost una lângă alta, sunt grupuri de litere al căror design este astfel încât sunt unite între ele și sunt turnate pe o singură tijă; cele cinci ligaturi uzuale într-o fântână romană sunt fi ff ffi ffl și fl. Accentele sunt de obicei înțelese de imprimantă ca fiind nu numai accentul în sine, ci și litera pe care o califică; astfel à e 0 ii şi f sunt toate cunoscute sub denumirea de accente.1 Semnele de referinţă convenţionale

1 Personajele de acest fel au diferite denumiri în comerțul tipar. Doi dintre cei mai plăcuti termeni sunt „arbitrarii” și „particulari”.

sunt folosite pentru a conecta o referință textuală la nota corespunzătoare, iar în ordinea apariției sunt asteriscul *, pumnalul t, pumnalul dublu !, semnul de secțiune §, marcajul paralel || și semnul de paragraf dacă. Majoritatea semnelor de punctuație pot fi folosite fie cu limba romană, fie cu cursiv, dar multe fonturi includ cursive : , ; ! și ?, iar unele includ și [ ]. Câteva fântâni, de obicei cele proiectate cu prelungitoare abreviate, pot fi echipate cu coborâtoare lungi speciale, iar uneori și cu ascendente lungi (figura 20, § 90).

Unele fântâni conțin litere swash; acestea au formă decorativă și pot fi fie majuscule, fie minuscule. Ele sunt destinate mai degrabă ornamentului decât lizibilității și nu sunt adesea folosite în compunerea textului (§ 46). Sortările speciale sunt caractere speciale, cum ar fi 0 și 9, care nu sunt în mod normal necesare pentru compoziția în limba engleză.

O serie este un set de fântâni legate între ele în design, dar gradate ca dimensiune. Dacă doar un alfabet a fost tăiat după un anumit design, acel alfabet în sine poate cuprinde, în teorie, o serie. Cele mai multe serii de texte sunt compuse din două până la cincisprezece sau douăzeci de fântâni. Cele mai comune fonturi de text sunt 6, 8, 9, io, 1 1, 12

și 14 puncte; Dimensiunile mai rare includ 4!, 5, 7 și 13 puncte. Dimensiuni mai mari, cum ar fi 16, 18 și 24 de puncte, pot fi, de asemenea, utilizate pentru setarea textului de către aparat, iar unele serii de text includ fonturi cu 20 și 22 de puncte. Cele mai frecvente surse de afișare disponibile sunt 14, 18, 24, 30, 36, 48, 60 și 72 de puncte; 16, 20, 22, 40, 42 și 44 de puncte sunt mai puțin frecvente. Tipul de afișare este de obicei înțeles ca fiind cel al corpului cu 14 puncte sau mai mare, cu excepția cazului în care, în gama Monotype, matricele sunt realizate pentru turnarea compoziției.

O familie este un grup de serii care sunt legate în design. Poate consta

Times Bold (334)

Times New Roman (327)

TITLARE TIMES HEYER (355)

TIMES NUMĂRUL BOLD TITLUL 2 (328)

TITLARE TIMES BOLD (332)

TITLARE PRELUNGĂ (339)

TITLARE ORĂ (329)

Cartea Times New Roman (627)

Monotype Times New Roman și familia sa, cu numere de serie.

72 de puncte

tip 6o-puncte

48 de puncte Caslon

42 de puncte Caslon tip 3 6 puncte Monotype fata 30 de puncte Monotype Caslon 24 de puncte Monotype Caslon tip 20 de puncte Monotype Caslon

Caratul Monotype Caslon cu 18 puncte

Caratul Monotype Caslon cu 14 puncte (seria 128) Caratul tip Monotype Caslon cu 2 puncte i (numărul de serie 1 2 8) I Punctul I Monotype Caslon (serie I 28) Monotype Caslon cu 1 punct o (serie 128)) Monotype Caslon cu 9 puncte (serie I 28) Monotype Caslon cu 8 puncte (serie 128)

Imprimare monotip în 7 puncte (serie 101) Imprimare monotip în 6 puncte (serie aici)

Exemple de dimensiuni de tip de la 6 la 72 de puncte. Doar cele mai mici două dimensiuni sunt Imprint; restul sunt Caslon.

de exemplu, versiuni ușoare, medii și grele, sau largi și înguste ale acelorași litere. Unele serii au variante care sunt astfel proiectate încât seria părinte și varianta sa pot fi utilizate împreună. Cel mai obișnuit dintre acestea este aldinul împerecheat, care se aliniază cu literele din seria principală și are aceeași înălțime x, dar care este construit din linii mai groase. Există, de asemenea, și alte variante, cum ar fi câteva cursive îndrăznețe și semi-bold, versiuni ușoare ale romanului standard și versiuni condensate (sau înguste) și extinse (sau largi) ale romanului și ale boldului.

§20 · METODE DE COMPOZIȚIE

Tipul este așezat într-un baston de compoziție, o mică tavă alungită cu o parte lungă deschisă și cu un capăt care poate fi reglat la distanță de celălalt. Distanța internă de la capăt la capăt este măsura.

Din cazul sau cazurile în fața lui, compozitorul manual ia literă după literă în ordinea potrivită pentru a forma un cuvânt și le pune în bastonul de compoziție, pe care îl ține în mâna stângă. La sfârșitul fiecărui cuvânt el plasează un spațiu înainte de a începe cuvântul următor. Când vine șirul de caractere, atât de aproape de capătul cel mai îndepărtat al bastonului încât nu va mai fi loc pentru un alt cuvânt, sau poate chiar pentru restul cuvântului pe care l-a început deja, el crește sau descrește unul după altul din cuvânt- spații până când linia completează exact măsura. Acest ultim proces este cunoscut sub numele de justificare. Dacă rândul nu este umplut cu cuvinte — ultimul rând al unui paragraf, de exemplu, poate conține doar două sau trei — se completează cu spații care sunt justificate; distanța dintre cuvinte nu necesită ajustare.

Când stick-ul de compunere este plin, liniile de tip sunt transferate într-o tavă lungă numită bucătărie; aceasta conține echivalentul a aproximativ trei pagini octavo. Tipul de pe bucătărie este imprimat pe o bucată lungă de hârtie; aceasta este o dovadă de alunecare sau de bucătărie — toate amprentele luate pentru verificarea setării sunt dovezi sau trageri. Când dovezile au fost citite și corecțiile marcate pe ele, corecțiile sunt efectuate și blocul solid de tipar este împărțit în pagini, de obicei încă pe bucătărie, prin inserarea între rândurile corespunzătoare de material de spațiere suplimentară, titluri, numere de pagină, și așa mai departe. Dovezile luate din textul paginat sunt pagini de buzunare sau de bucătărie.

După ce acestea au fost corectate, paginile tipărite sunt scoase din bucătărie, dispuse într-o formație dreptunghiulară (impusă—§ 135) guvernată de modul în care urmează să fie pliată foaia tipărită (§ 190), înconjurată de fâșii de lemn și metal (mobilier) și fixat strâns (încuiat) într-un cadru metalic dreptunghiular (o goană) cu pene sau chens din lemn sau metal. Barele de urmărire sunt barele interioare prin care sunt sprijinite cele mai mari. Tipul și urmărirea împreună

sunt cunoscute sub numele de formă. Blocarea permite ridicarea și deplasarea formularului fără ca o singură literă să fie deplasată,

și menține fiecare tip și spațiu în poziție în timpul tipăririi. Pentru a face posibilă această blocare, liniile trebuie justificate pentru a umple o măsură exact egală.

Când nu mai este necesar, tipul care a fost setat manual este uneori distribuit înapoi în cutiile din care a provenit. Tipul uzat sau fixat mecanic este topit pentru turnare, iar apoi distribuția este de obicei înțeleasă ca însemnând topire.

CĂRȚI

DE Vinne, THEODORE LOW - Un tratat despre procesele de tipografie: sistemul de puncte, denumirile, dimensiunile, stilurile și prețurile tipurilor de tipărire simplă (The practice of typography) - New York, 1900 - exemple de tipar. [Ca și cealaltă carte de de Vinne de mai jos, și ca legros și GRANT, tot mai jos, parțial învechite în pasaje tehnice, dar încă valoroase pentru abordarea metodică a autorului și pentru acuratețea în detaliu.]

DE Vinne, THEODORE LOW - Metode moderne de alcătuire a cărților: un tratat despre tipărirea manuală și cu mașina și despre aranjarea și impunerea corectă a paginilor (The practice of typography) - New York, 1904 - ilustrații.

GOUDY, FREDERIC w. - Typologia: studii de tipografie si tipografie, cu comentarii la inventarea tipografiei, primele tipuri, lizibilitate si tipar fin - California, 1940 - ilustratii.

legros, la și J. c. GRANT - Suprafețele tipografice de imprimare: tehnologia și mecanismul producției lor - Longmans Green, 1916 - ilustrații. [Cea mai amănunțită prezentare a tehnologiei producției de tip și primul care include compoziția mașinii.]

TARR, IOAN c. - Tipărirea astăzi (The pageant ofprogress) - Oxford University Press : ediția a 3-a, 1949 - ilustrații: bibliografie. [O introducere generală utilă în tipărire, scrisă pentru tineri.]

Thomas, DAVID - Tip pentru tipărire: sau ceea ce ar trebui să știe începătorul despre tipărire, litere-Jesign și tipări ... - Whittaker: ediția a 2-a, 1947 - ilustrații: bibliografie.

dactilografiere - Fournier despre dactilografiare: textul Manuel Typographique (1764-1766), tradus în engleză și editat cu note de Harry Carter - Soncino Press, 1930 -ilustrări: bibliografie.

WHETTON, HARRY (editor) - Imprimare practică și legare: un ghid complet pentru cele mai recente evoluții în toate ramurile tipografiei - Odhams Press, 1946 - ilustrații.

6

Mașini de compus

Mecanizarea tiparului în secolul al I ç-lea a inițiat o serie de experimente în compoziția mecanică. Majoritatea nu au produs decât eșecuri. Cele mai obstinate dificultăți au fost menținerea ofertei de tipări, justificarea liniilor și distribuirea tiparului după tipărire. În timpul i8ço, obstacolele au fost însă depășite. Au fost inventate metode cu totul noi de compunere a textului și turnare, iar mașinile au devenit capabile chiar și de meșteșugul delicat al tăierii cu poanson.

Până atunci, pumnii fuseseră tăiați manual. Unele dintre micile fântâni folosite în primele zile ale tipografiei erau capodopere de precizie, nu mai puțin minunate decât cea mai fină gravură în metale prețioase. În egală măsură, tăietorii de pumni inferiori au produs litere hidoase și suficient de inepte pentru a uimi; iar între stăpâni și stăpâni o mulțime de mediocrități erau de obicei la lucru.

Acum această varietate de performanțe a fost netezită la un nivel de precizie mecanică. Cutterul nu mai este chemat să traducă un design în metal. În schimb, conturul unei litere, mărită la dimensiuni mari, ghidează o unealtă de tăiere care o reproduce în oțel în proporțiile necesare și cu o acuratețe mai mult decât umană. Orice nereguli observate în caracterele tipărite ale mașinii fac, prin urmare, parte din intenția designerului, nu rezultatul idiosincraziei unui gravor sau al efectului sculelor manuale asupra metalului. Cutter-ul a fost înlocuit de designerul de scrisori.

§ 21 · PRINCIPIUL LINII-CASTING

Invenția compoziției mecanice s-a bazat pe tehnica combinării turnării cu compoziție, în locul mai întâi a tipurilor de turnare și apoi alcătuirea acestora. Cea mai veche mașină de compus care a avut succes în totalitate se numește Linotype. Prin intermediul unei tastaturi, asemănătoare cu cea a unei mașini de scris, dar mai complexă, operatorul selectează și asamblează matrice și spații reglabile în ordinea corespunzătoare din reviste. Când linia de matrici și spații aproape umple măsura, el apasă o pârghie de control care pune în mișcare o serie de procese automate, care continuă în timp ce el asambla matrice pentru următoarea linie.

44

MAŞINI DE COMPONARE

Primul dintre aceste procese este justificarea liniei de matrice. Spațiile reglabile, sau benzile de spațiu, sunt în formă de pană și sunt forțate în sus între grupurile de cuvinte de matrice până când distanță linia pentru a umple măsura.

Linia justificată este apoi prezentată la deschiderea în formă de fante a matriței (a cărei lățime este măsura și a cărei adâncime este corpul) și metalul de tip topit este injectat prin matriță în matrice. Când acesta se răcește și se întărește și a fost tăiat automat la dimensiune, formează o bară de metal înaltă sau un melc cu litere care

trec de-a lungul vârfului său - o linie de tip. Matricele și benzile spațiale sunt separate și returnate în diferitele lor reviste, gata pentru a fi utilizate din nou.

Prin urmare, principiul caracterului mobil este eliminat de această mașină, iar textul este tipărit din linii, fiecare dintre acestea fiind un bloc solid de caractere și spații. Natura suprafeței de imprimare revine la cea a blocului de lemn care a precedat tipografia. Matricea a părăsit turnătoria de scrisori și a intrat în camera de compunere.

Mașina de compoziție Intertype este similară în principiu cu Linotype și o mare parte din echipamentele celor două mașini sunt interschimbabile. Detaliile metodelor de turnare în linie care urmează pot fi considerate, în cea mai mare parte, aplicabile ambelor, chiar și atunci când este menționată doar una.

§ 22 · REVISTA

Matricele mașinilor de turnare în linie sunt conținute în reviste largi, fiat, dintre care mai multe odată pot fi montate deasupra tastaturii mașinii. Revista este împărțită într-un număr de canale care merg în jos spre tastatură și fiecare canal este încărcat cu un număr de matrice de un fel, așa cum fiecare casetă din carcasa compozitorului conține un număr de tipuri care poartă același caracter . Revista standard are nouăzeci de canale pentru izvoare de la punctul 4f la 18 și uneori figura II (opus). O diagramă a mașinii de compunere și turnare Linotype.

ï. Tastatura: fiecare tastă, atunci când este apăsată, eliberează o matrice de pe unul dintre canalele din revista de mai sus.

2.   Matrici care părăsesc revista.

3.   Matricele sunt asamblate în ordine, cu benzi spațiale de la 9 de mai sus.

4.   Linia compusă de matrice și benzi spațiale este transferată automat în matriță.

5.   Linia este prezentată uneia dintre cele patru matrițe din roata de matriță. Benzile spațiale sunt apăsate în sus până când linia umple exact măsura, iar metalul este injectat în matrice.

6.   Limacul turnat este tăiat și aruncat în bucătărie.

7 și 8. Linia matricei este îndepărtată în sus din matriță, iar benzile spațiale sunt separate de matrice.

9.   Benzile spațiale sunt colectate gata pentru utilizare ulterioară.

10,   ii și 12. Fiecare matrice trece de-a lungul barei distribuitoare până când este eliberată de combinația sa de dinți în punctul corespunzător, unde cade în canalul său din magazie.

Jos, stânga — un melc Linotype.

Jos, dreapta – o matrice duplex Linotype – cea a unei majuscule romane și italice.

36 Atunci Isus a trimis mulţimea şi a intrat în casă; şi ucenicii Săi au venit la el şi au zis: Spune-ne pilda neghinei câmpului.

37 El le-a răspuns și le-a zis: Cel ce seamănă sământa bună este Fiul omului;

38 Câmpul este lumea; sământa bună sunt copiii împărăției; dar neghina sunt copiii celui rău;

39 Vrăjmaşul care le-a semănat este diavolul; recolta este sfârșitul lumii; iar secerătorii sunt îngerii.

40 Ca therdore, neghina este adunată și arsă în foc; așa va fi la sfârșitul acestei lumi.

41 Fiul Omului își va trimite îngerii și ei vor aduna din împărăția Lui pe toți cei ce păcătesc și pe cei ce fac nelegiuirea;

36 Apoi a lăsat mulțimile și a intrat în casă. Iar ucenicii lui i-au
putut, spunând: „Explică-ne pilda buruienilor câmpului”. 37 El a
răspuns: „Cine seamănă sământa bună este Fiul omului; 38 ogorul este
lumea, iar sământa lui Dumnezeu înseamnă fiii împărăției; neghina sunt
fiii celui rău, 39 și duşmanul care le-a semănat este diavolul;
secerişul este sfârşitul veacului, iar secerătorii sunt îngerii. 40 Aşa
cum neghina este strânsă şi arsă cu (ire, aşa va fi la sfârşitul
veacului. 41 Fiul. al omului își va trimite îngerii și ei vor aduna din
împărăția lui toate cauzele

4. INTERPRETAREA PILDEI NEGINEI (13:36-43)

36. Apoi a părăsit mulţimile: Tâlcuirea este adresată ucenicilor Săi; la fel sunt pildele care urmează.

37. Fiul omului în sens apocaliptic.

38. Pentru Matei și biserica sa câmpul misionar este întreaga lume (ca în 28:19). Câteva pilde evreiești compară lumea cu o grădină. Fiii celui rău este judecata aspră dată asupra evreilor în Ioan 8:4 i; 44. Poate Matei crede că unii oameni sunt în mod inerent răi?

39. LuVTéAeta αιώνας (sau τού αιώνας) este o frază preferată a lui Matei; de fapt acestea sunt ultimele cuvinte din Evanghelie (28:20). Cuvântul ebraic (C51Y) poate însemna lume sau vârstă. Sfârșitul sau desăvârșirea lui este începutul veacului. sau lumea viitoare. Expresii similare se găsesc la Dan. 12:4, 13; Test. Levi 10:2; II Baruc 13:3; 27:15; etc.

41. Se face o distincţie între împărăţia Fiului omului, adică biserică, şi împărăţia Tatălui (vs. 43). Aici îngerii îl însoțesc pe Fiul omului,

așa cum îl însoțesc pe Dumnezeu când vine la judecată în Enoh 1:3-9. Prin urmare, lui Isus i se dau prerogativele Tatălui. líen sunt vorbite ca fiind „scandaluri” sau cauze ale păcatului, ca în 16:23, unde RSV traduce cuvântul ca „împiedicare” (vezi la 11:6). Făcători de rele, la propriu

evanghelia la sat f;Tccn. Regatul lucrează prin contagiune în prietenia de zi cu zi. Nicio prindere de mână nu este în zadar; nici un cuvânt de martor nu eșuează din scopul său. Nu întotdeauna revoluția poate fi văzută, dar se mișcă pe cursul său. Este irezistibil. Ea dă ușurință și întregime lumii — până când întregul [este] dospit.

36-13. Irilerl>răzbuna Pildei neghinei.—Aceste vcrscs îl confruntă pe expozitor cu o sarcină evcn grea decât cea pe care o reprezintă interpretarea .pilda semănătorului. Căci povestea lui Lauer are toate semnele autenticității, chiar dacă interpretarea ei însoțitoare poate fi de autor ulterioară; întrucât atât pilda neghinei, cât și interpretarea ei însoțitoare prezintă semne de redacție.
Aceste .versete acum înaintea noastră ignoră punctul principal al

418

pilda — problema ce trebuie făcut când grâul fals și grâul adevărat cresc aproape unul de celălalt peste tot câmpul, dar tocmai prin această ignorare am descoperit problemele bisericii primare. Concluzia este în mare parte apocaliptică în natură. „Suntem aproape obligați să-l privim nu ca pe cuvântul lui Isus, ci ca pe un produs al bisericii din ultimii ani ai secolului I.

Totuși, ca atare, are adevărul său. Delimitarea păcatului în v. 41 („făptuitorii fărădelegii”) are rigoare și „crititate”. Criminalitatea este o încălcare a dreptului public; păcatul este o încălcare a legii lui Dumnezeu. Multe crime nu sunt niciodată aduse dreptății, dar niciun păcat nu se sustrage dreptății lui Dumnezeu; căci răsplata divină este scrisă atât în om, cât şi în lumea lui. Definiția sugerează libcrtinism în biserica primară. H deci, avertismentul are o margine ascuțită.

FIGURA 12. Un exemplu complicat de setare linotip, proiectat de George Salter. Exe-geza din centrul paginii include roman, italic, aldine, majuscule și minuscule și cifre; majuscule și minuscule grecești; ebraică; și o serie de sortimente speciale în cursive — mai mult de nouă alfabete. Amplasat în Linotype Baskerville: redus de la io in. adâncime.

24 de puncte; anumite aparate au reviste cu 72 de canale pentru fonturi mai mari. Aceste două tipuri de reviste sunt folosite cu tastatura principală.

Anumite modele au o tastatură laterală suplimentară, pentru compunerea din reviste cu 34 de canale. Acest tip de revistă este utilizat în mod normal pentru alfabete afișate - până la 36 de puncte majuscule și minuscule, sau alfabete cu titluri de până la 48 de puncte (§ 97)

prezentate pe un corp de 36 de puncte - dar poate fi folosit pentru fonturi de text.

Capacitatea mașinii de turnare în linie depinde de modelul utilizat; există mai multe tipuri diferite de Linotype și Intertype, fiecare cu o performanță diferită. Produsele mai simple sunt non-mixere, adică fiecare linie de matrice poate fi setată dintr-o singură revistă. Unele dintre aceste mașini pot fi echipate cu patru magazii principale, fiecare dintre ele putând fi folosit pentru linii separate; matricele dintr-o revistă nu pot fi amestecate în aceeași linie cu matricele dintr-o altă revistă.

Un alt tip de non-mixer poate fi echipat cu patru reviste laterale suplimentare cu 34 de canale, fiecare dintre acestea putând fi folosită pentru setarea liniilor separate. Astfel de mașini ca acestea oferă o gamă de până la nouăzeci de matrice pentru orice linie, compusă de la tastatura principală; Cu toate acestea, într-o singură setare, operatorul poate folosi până la 496 de matrici, dacă sunt folosite magazii laterale. Deoarece multe dintre matrice sunt lovite cu două caractere (§ 23), numărul de caractere disponibil este mult mai mare decât numărul de matrice.

Mașinile de turnare în linie de mixer sunt mai versatile. Echipate cu patru magazine principale, acestea pot amesteca matricele din oricare două adiacente într-o singură linie; iar la schimbarea la o altă linie, poate aduce în uz o altă pereche adiacentă. Prin urmare, operatorul are posibilitatea de a alege până la 180 de matrici pentru fiecare linie și 360 de matrici pentru setare.

Mixerele cu reviste laterale, atunci când sunt echipate cu patru reviste laterale, pot amesteca într-o singură linie matricele din orice pereche adiacentă de reviste principale și din perechea superioară sau inferioară de reviste laterale. Operatorul are de fapt un echipament de 248 de matrice pentru o singură linie, și de 496 pentru întregul decor.

Această capacitate enormă de matrice, care este caracteristică mașinilor de turnare în linie mai elaborate, poate fi utilă sau chiar esențială pentru alcătuirea ziarelor, revistelor, cataloagelor și altele asemenea, unde se utilizează o mare varietate de tipuri, dar este rareori necesare pentru lucrări de carte. Există ocazii în care o capacitate mare a matricei ar fi extrem de utilă, cum ar fi, de exemplu, în compoziții în care se utilizează mai multe tipuri de litere non-romane, dar tastaturile mașinilor de turnare în linie sunt limitate la nouăzeci de taste pe principal și treizeci. -patru pe tastaturile laterale. Prin urmare, diferitele varietăți ale aceleiași litere sunt mai ușor de produs decât o varietate de litere sau accente diferite.

Pe lângă matricele care pot fi scoase din reviste de la tastatură, matricele de sortimente speciale pot fi păstrate în cutii de lângă tastatură și introduse manual în linie înainte de justificare; după turnare sunt returnate automat în cutie. Acest lucru încetinește în mod

natural procesele de compoziție și turnare și, în general, nu este utilizat pentru mai mult de un număr limitat de sortimente speciale.

Cea mai evidentă defecțiune de turnare la mașinile de turnare în linie rezultă, de regulă, din întreținerea inadecvată în tipografie. Dacă matricele nu sunt curățate în mod regulat, ele încep să se uzeze, iar pereții laterali de pe fiecare parte a literei tind să devină concavi, astfel încât, atunci când două matrici sunt una lângă alta în linie, metalul pătrunde într-un fel între ele și face un linie de păr înaltă între litere.

§ 23 · MATRICE

Matricele de text pentru turnare în linie sunt de obicei duplex; fiecare are două personaje introduse în el, unul deasupra celuilalt, iar oricare dintre acestea poate fi folosit pentru casting. Un aranjament comun, de exemplu, este ca fiecare dintre literele majuscule romane să fie duplex cu aceeași literă în alfabetul majuscul italic. Matricele de afișare sunt de obicei simple, dar în anumite serii sunt disponibile matrici duplex de până la 24 de puncte.

O fontă minimă de text constă din cinci alfabete, care cu ligături, cifre și așa mai departe fac un total de aproximativ 194 de caractere (§ 19). În plus față de acestea, unele, dacă nu toate, alte nouă sorturi sunt probabil să fie utilizate (% £ ... [ ] * t ! §), făcând totalul până la 203. Nouăzeci de matrici duplex, totuși, sunt disponibile pentru o linie de la o mașină fără mixer, nu conține mai mult de 180 de caractere și spații și, prin urmare, unele tipuri destul de utilizate în mod obișnuit trebuie introduse manual. Dacă sunt necesare majuscule și minuscule romane îndrăznețe și sunt adesea folosite în producția de cărți, și ele trebuie introduse manual, cu excepția cazului în care este disponibilă o mașină de amestecare; același lucru este valabil și pentru orice alte alfabete suplimentare.

Împerecherea caracterelor pe matrice impune anumite caracteristici surselor proiectate pentru turnare în linie. Așa cum au fost scrise și tipărite inițial, de exemplu, literele minuscule italice erau întotdeauna mai înguste în set și adesea mai strâns potrivite decât literele minuscule romane. Deoarece literele minuscule italice și romane pentru turnarea liniilor sunt de obicei duplex între ele și turnate din aceeași matrice, a cu a și așa mai departe în tot alfabetul, fiecare literă din fiecare dintre cele două alfabete este de obicei concepută pentru a avea același set ca și partenerul său și, prin urmare, litera italic tinde să fie fie mai puțin strâns, fie nu mai puțin îngustă în lățime decât romanul.

În același mod, majusculele mici sunt în mod obișnuit duplexate cu ligaturi, numere și semne de punctuație, iar acest lucru cauzează uneori o laterală.

compresia unor litere. Pentru a evita aceste abateri de la proporțiile convenționale, anumite fonturi de text Linotype sunt echipate cu

alfabete italice speciale cu litere mici, care nu sunt duplex și care prezintă compresia laterală și potrivirea tipică literelor italice. Pentru unele fântâni sunt disponibile capiteluri mici speciale „decupate”, iar aici capitelurile romane sunt duplex cu capiteluri mici înclinate. Acest din urmă alfabet, care nu face parte în mod tradițional din echipamentul imprimantei, poate fi găsit foarte util ca variantă în compoziția titlurilor și a capetelor încrucișate (§§ 92, 93).

Acesta este italicul obișnuit al lui Janson.

Aceasta este specială, deci italic pentru aceeași sursă. majusculele mici duplex obișnuite ale lui jansün. majusculele mici romane ale lui janson.

MAJUSCULE MICI ÎN PANTĂ ADEVĂRATĂ.

Un bold asociat este disponibil pentru a fi utilizat cu unele fantani turnate în linie. De regulă, majusculele aldine sunt duplexe cu majusculele obișnuite, iar majusculele îngroșate cu litere mici obișnuite. Acest lucru limitează setul de litere aldine și, prin urmare, de obicei grosimea cursei lor principale; dacă sunt folosite linii principale foarte groase cu o literă de set obișnuit, contoarele vor fi atât de diminuate încât lizibilitatea va avea de suferit. Ca rezultat, variantele cuplate ale fântânilor turnate în linie tind să fie mai degrabă semi-aldine decât îndrăznețe; mai multe au nume de serie proprii, ca modele de text în sine și uneori sunt mai puțin neatractive și mai lizibile decât alfabetele îndrăznețe.

O altă particularitate a matricei de turnare în linie rezultă din compoziția matricelor una lângă alta într-o linie. Când stau unul lângă altul, gata de turnare, fiecare literă îngropată trebuie să fie de fapt o insulă, în limitele proprii; o literă nu poate depăși următorul caracter sau spațiu sau nu poate intra în dreptunghiul său în vreun fel. Pe scurt, nicio kerning nu este posibilă. Literele romane pot prezenta un aspect tolerabil convențional fără kerns, dar desenele tradiționale italice se bazează, de regulă, pe posibilitatea de kerning; litere precum f și j sunt exemple. Din acest motiv, și din cauza dificultăților de aranjare și montare, linia italica turnată rareori urmează formele tradiționale în toate detaliile; cele mai de succes modele sunt de fapt romane înclinate, mai degrabă decât cursive.

§ 24 · SPAȚIARE ȘI TURNARE

Benzile spațiale variabile care sunt folosite pentru a justifica liniile înainte de turnare sunt aceleași pentru toate fonturile, deși sunt trei tipuri de benzi spațiale.

E

disponibil. Banda spațială extra subțire, care ar trebui folosită pentru lucrări de carte, se extinde de la aproximativ 2 la 5| puncte;

benzile spațiale subțiri și groase încep la aproximativ 2! si 3 puncte. Deoarece nu există spațiu variabil mai îngust de 2 puncte, distanța dintre cuvinte într-o fontă cu 6 puncte nu poate fi mai mică decât echivalentul unui spațiu gros și, de obicei, va fi mai mare. Pentru fonturile de text de dimensiuni obișnuite, totuși, un spațiu minim de 2 puncte este destul de îngust.

Spațiile fixe de i și 2 puncte pot fi introduse în linie manual, iar spațiile subțiri, en și em sunt disponibile pe tastatură.

Capacitatea de măsurare a Linotype este de până la 30 de pică, sau 36 cu echipamente speciale care nu sunt deținute de toate imprimantele; cel al Intertype, pana la 42 de picas cu echipament standard. Corpurile pot fi ajustate la o fracțiune de punct; acest lucru poate fi deosebit de util pentru a face textul să se potrivească cu o întindere exactă sau pentru a produce caractere cu exact cantitatea potrivită de spațiu interliniar. Deoarece orice izvor poate fi aruncat pe un corp mai mare decât al său, conducerea este inutilă; în loc să conducă i-punctul tip 2 puncte, de exemplu, tipul este turnat ca punct ii pe un corp cu 13 puncte.

Metalul folosit pentru turnarea în linie este neapărat mai moale decât alte metale de tip, din cauza dimensiunii mai mari a turnării. Din acest motiv, cărțile sunt rareori turnate în linie dacă urmează să fie verificate în mod repetat, sau dacă urmează să fie tipărite din tipărire în tiraje lungi sau în mai multe impresii (vezi și § i3o). Orice număr de melci poate fi turnat dintr-o singură linie de matrici compuse, înainte ca matricele să fie returnate în revistă.

§ 25 · FONTE ȘI SERIE

Gama de tipuri concepute pentru mașinile de turnare în linie se bazează pe cerințele lucrărilor de ziare și reviste, iar fișele de acest fel alcătuiesc cea mai mare parte a gamei atât Linotype, cât și Intertype. Producătorii ambelor mașini și-au îndreptat totuși atenția către carte, iar Linotype are peste douăzeci de serii potrivite pentru compunerea textului în cărți. Line-casting-ul este utilizat pe scară largă de către imprimantele americane de carte, iar gama Linotype include serii contemporane ale designerilor americani. Aproximativ șapte serii de texte sunt disponibile numai pe Linotype; încă două, deși similare ca origine cu seria disponibile pe alte mașini, sunt destul de diferite ca aspect. Gama Intertype este mai degrabă mai mică și nu include nicio serie de cărți care nu sunt disponibile pe alte mașini.

Mașinile de turnare în linie nu sunt deosebit de bine echipate cu fantani de afișare în seria lor de compoziție, dintre care majoritatea nu au fonturi mai mari de i4-point. Mulți tipografi le place să folosească aceeași serie pentru afișarea unei cărți ca și pentru textul acesteia, dar nu este implicat niciun principiu important; dacă dimensiunile mari ale seriei de text nu sunt disponibile pentru afișaj, o sursă de afișare potrivită poate fi găsită de obicei printre tipurile fondatorului (§ 97) sau din

raza de acțiune a unei alte mașini. Un echipament extins pentru compoziție în limbi străine în limba română și alte litere este disponibil pentru turnare în linie, ca și pentru compoziție de tip unic, dar subiectul acestui echipament este prea larg pentru a fi discutat aici.

Pe lângă litere, mașinile de turnare în linie pot produce o mare varietate de chenaruri ornamentale, reguli și liniuțe, iar gama Linotype, de exemplu, include multe sute de aceste unități. Lățimea maximă de turnare a unui astfel de material este aceeași ca și pentru tip. Materialul ornamental este turnat pe corpuri de până la 36 de puncte și în măsura de până la 30 de picas.

§ 26 · COMPOZIȚIE DE UN SINGUR TIP

La scurt timp după invenția Linotype, au apărut tastatura și rotile Monotype1, iar de la începuturile lui Içoo, toate imprimantele industriale de cărți din Marea Britanie s-au echipat cu aceste mașini. Tastatura Monotype și rotița sunt separate una de cealaltă, iar una o controlează pe cealaltă doar indirect.

Atingând o tastă, operatorul de la tastatură face două găuri într-o bobină de hârtie care se desfășoară; poziția acestor perforații este diferită pentru fiecare cheie. Între cuvinte, atinge tasta pentru un spațiu variabil. Când indicatorul care se mișcă de-a lungul unei scale în fața lui indică faptul că linia este aproape completă, el citește de pe o altă scară numerele tastelor de justificare corespunzătoare care vor extinde spațiile variabile la lățimea necesară și atinge aceste taste. Pe măsură ce bobina este perforată, aceasta este înfășurată automat într-o rolă detașabilă. Când bobina finită este scoasă de pe tastatură, ultima perforație realizată se află pe exteriorul rolei. La timp, bobina este fixată pe roată și trasă prin ea.

Caracterele monotip sunt turnate pe rând din matrice unică, conținute într-un cadru dreptunghiular cunoscut sub numele de carcasa de matriță sau carcasa de matrice. Tija literei este modelată de o matriță; corpul matriței rămâne constant în timpul turnării fiecărei lucrări pentru a produce tipuri din același corp, dar setul fiecărui caracter turnat este determinat de mișcarea unei pane de oțel care reglează setul matriței. Metalul de tip topit este injectat de jos în matriță și în matricea de deasupra acesteia. Duza de injectare și matrița sunt fixate în poziție; carcasa-matrice se deplasează încoace și încolo și de la stânga la dreapta peste matriță, prezentând pentru turnare mai întâi o matrice și apoi alta.

Fiecare perforație din bobină permite aerului comprimat să treacă pe una dintre cele treizeci și una de țevi. Aerul ridică unul dintre mai multe știfturi de oprire dintr-un bloc de știfturi; cel

1 Cuvântul Monotip este o marcă înregistrată, care nu trebuie folosită într-un sens descriptiv. Cu permisiunea The Monotype Corporation Limited, cuvântul este folosit în această carte fără ghilimele.

știftul ridicat oprește mișcarea unui braț atașat de carcasa matricei și determină cât de departe trebuie să se miște carcasa matricei. Din fiecare pereche de perforații perforate de o cheie, una guvernează mișcarea carcasei-matrice într-o direcție; celălalt îi guvernează mișcarea într-o direcție în unghi drept față de primul. În acest fel, cele două perforații ajustează poziția carcasei matricei peste matriță și determină ce literă trebuie turnată.

Ultimele perforații realizate pe bobină sunt primele care trec prin roată. Primele perforații ale oricărei linii care controlează roata sunt deci cele ale cheilor de justificare. Acestea ajustează poziția penelor de oțel care determină lățimea spațiilor variabile din linie, astfel încât linia turnată să umple exact măsura. Când o linie completă este turnată, perforațiile de justificare ale liniei următoare nu numai că reajustează poziția penelor, dar transferă linia finalizată de la roată la o bucătărie.

§27 · CAZUL MATRICE

Matricele din cazul-matrice sunt dispuse pe rânduri. Există fie 15, fie 17 rânduri pe carcasă (cazurile moderne au 17) și 15 în sus și în jos, astfel încât carcasa să conțină fie 225, fie 255 de matrice. Carcasa-matrice mai mică conține de obicei o fontă completă de cinci alfabete, cu un număr de sortimente suplimentare; prin eliminarea unora dintre aceste tipuri, șapte alfabete pot fi încadrate în cazul matricei mai mare sau extins. Prin urmare, operatorul poate avea la dispoziție nu numai majuscule și minuscule și majuscule romane și cursive și majuscule mici, ci și litere mari și minuscule îndrăznețe sau alte fonturi asociate.

Poziția panei care determină setul fiecărui caracter este aceeași pentru toate caracterele din orice rând; toate personajele dintr-un rând au același set. Cele mai înguste litere sunt în rândul de sus, literele puțin mai largi sunt în al doilea și așa mai departe până la cele mai late din rândul de jos; pot exista mai multe rânduri de matrice cu același set.

Setul de caractere Monotype este reglementat de sistemul de unități, care este specific acestui tip de mașină. Toate personajele sunt turnate în seturi care sunt multipli ai unei unități fixe de bază. Această unitate fundamentală este o optsprezecea parte dintr-un punct (-0007685). Setul unei fântâni Monotype este lățimea în puncte a caracterelor sale cele mai largi; o fântână largă cu 12 puncte poate avea mai mult de 12 seturi, una mai îngustă mai mică de 10. Unitatea de set a unei fântâni este produsul unității fundamentale și al setului exprimat în puncte; unitatea de ansamblu a unei fântâni cu 12 seturi este deci douăsprezece-opsprezecelea de punct. Cel mai larg caracter din cele mai multe cazuri de matrice este de 18 unități (într-o fântână cu 12 seturi, [18 X 12]/i8 sau 12 puncte) și cel mai îngust este de obicei 5; într-un aranjament matrice-case, valorile unitare ale rândurilor sunt 5, 6, 7, 8, 9, 9, 9, io, io, 11, 12, 13, 14, 15 și 18. Toate caracterele din fântână cuprinsă în acest caz au

FIGURA 13. O parte din roata Monotype. Fiecare tastă de pe tastatură care reprezintă o literă face ca două găuri să fie perforate într-o bobină de hârtie. Când bobina trece prin roată, aerul comprimat care trece printr-una dintre aceste găuri determină ridicarea unui știft de oprire dintr-un bloc de știft de aer.

Acest știft controlează lungimea cursei tijei de tracțiune și astfel determină ce rând din carcasa matricei urmează să fie aliniat sub știftul de centrare și peste orificiul matriței.

Setul orificiului matriței este ajustat în funcție de rândul de unitate al carcasei matricei este selectat pentru turnare. În cazul matricei (mai jos), toate matricele din orice rând au același set.

Aerul care trece prin cealaltă gaură din bobină controlează celălalt bloc de știfturi de aer și tija de tracțiune și astfel determină ce matrice din rând trebuie să fie prezentată matriței.

doar douăsprezece seturi diferite între ele. În primele zile ale setarilor mecanice, cunoscătorii au condamnat această limitare ca denaturând formele literelor, dar puțini cititori sau tipografi puteau acum să facă diferența dintre tipul fondatorului și cel al Monotipului, uitându-se la setul de litere. În unele serii1, valoarea unitară a rândului de jos este mai mult sau mai mică de 18 unități; deoarece caracterul cel mai îngust este încă 5 unități, există o diferență mai mare sau mai mică de lățime între caracterele cele mai late și cele mai înguste.

Matricele pot fi scoase din carcasa-matrice și rearanjate în limitele impuse de capacitatea fiecărui rând de unitate. Dacă, de exemplu, nu sunt necesare majuscule mici într-o carte, acestea pot fi scoase din matrice și înlocuite cu alte litere cu aceleași valori unitare. Greacă și alte litere non-romane pot fi într-o anumită măsură adăpostite în aceeași matrice-caz ca roman, deși poate fi nevoie de un număr atât de mare de accente (în greacă, de exemplu) încât unele ar putea fi inserate prin mână în liniile de tip compus. Chiar dacă este distribuit separat, personajul are o valoare unitară și, în loc să apese tasta corespunzătoare, operatorul setează un spațiu fix sau un caracter cu aceeași valoare unitară ca și personajul lipsă. Un compozitor manual, care lucrează la tipul de distribuție, poate apoi elimina spațiul sau caracterul și poate introduce caracterul corect fără a fi nevoie să rejustifice linia.

Capacitatea cazului-matrice devine inadecvată numai atunci când este necesar un stil destul de elaborat. Anumite tipuri de manuale ar putea necesita litere îndrăznețe romane și cursive aldine, majuscule și minuscule și cifre, în plus față de fonta obișnuită cu cinci alfabete; acest lucru ar fi posibil doar prin introducerea manuală a unor părți din text sau a unor titluri. Pentru toate lucrările de carte obișnuite, totuși, cazul-matrice conține suficiente matrici.

Dispunerea matricei-casete permite setări individuale de lățimi pentru alfabetele italice și cu majuscule mici, ale căror caractere pot fi astfel proiectate mai mult sau mai puțin în proporții tradiționale. O greșeală de potrivire este desigur posibilă, deoarece matricele pot fi îndepărtate din carcasa lor; un caracter plasat prea jos în matrice-case va afișa spațiu suplimentar în stânga. Acest lucru se face uneori cu intenție, pentru a separa astfel de semne de punctuație ca ! ? : ; ușor din cuvântul pe care îl urmează; spațiul rezultat dintre cuvânt și semnul de punctuație poate fi mai îngust decât cel mai îngust spațiu fix.

Deoarece literele sunt turnate una câte una, este posibilă kerning; litera este turnată cu miezul deasupra corpului, iar corpul literei următoare la

1 Fonturile Fournier și BeU, de exemplu, sunt 20 de unități, Poliphilus 17.

fi turnat se deplasează în sus sub miez și îl sprijină. Prin urmare, literele minuscule italice pot prelua formele curgătoare ale tradiției și, într-adevăr, sistemul Monotype în ansamblu se pretează la tot ceea ce este considerat acum cel mai bun în designul literelor.

§ 29 · METODE DE SPAȚIE

Sistemul de distanță al mașinii Monotype este capabil să îndeplinească cele mai exigente cerințe. Când operatorul de la tastatură atinge tasta spațiu care produce un spațiu variabil, valoarea acelui spațiu ar fi de la sine 4 unități; pene de justificare vor crește desigur această sumă, oricât de ușor, pentru a umple linia. Când se utilizează fonturi de 12 seturi sau mai puțin, valoarea inițială a spațiului variabil poate fi redusă la 3 unități, pentru a produce o spațiere mai îngustă a cuvintelor. Spații de cuvinte și mai înguste încep să devină imperceptibile, dar dacă este necesar ele pot fi formate folosind tehnica spațierii literelor între cuvinte; mașina trebuie să fie echipată cu un accesoriu de distanță combinat, prin care spațiul este turnat pe aceeași tijă ca și litera adiacentă din dreapta acesteia.

Cel mai îngust spațiu fix de pe Monotype este de obicei de 5 unități; celelalte spații fixe sunt în mod normal 6, 9 și 18 unități (echivalent aproximativ cu un spațiu mijlociu și unul gros, un en și un em quad).

Spațierea dintre litere este de obicei realizată prin intermediul atașamentului de adăugare a unităților. Acest lucru durează ceva timp pentru a se ajusta și ar trebui folosit în aceeași ajustare pe tot parcursul lucrării; ori de câte ori este folosită spațierea dintre litere, ar trebui să fie aceeași, indiferent dacă este de 1, 2 sau 3 unități.

MAJUSCULE MICI CU O UNITATE

MAJUSCULE LA SPAȚIE DE O UNITATE

MAJUSCULE MICI CU DOUĂ UNITĂȚI

MAJUSCULE LA DOUA UNITĂȚI

MAJUSCULE MICI CU LITERE SPAȚIATE TREI UNITĂȚI

MAJUSCULE-SPAȚIE DE TREI UNITĂȚI

Spațierea dintre litere din i-unit este de obicei considerată îngustă, medie de 2 unități și lățime de 3 unități, cel puțin în compoziția textului. Când sumatorul de unități este în acțiune, crește valoarea unitară a fiecărui caracter, inclusiv spațiile de cuvinte, care devin, prin urmare, mai largi cu dublul cantității de spațiere dintre litere.

Cea mai largă măsură posibilă pe Monotype este de 60 de picas.

DISPAȚIE NORMALĂ (MINIM DE PATRU UNITĂȚI) PERSPECTIVELE pentru tipografie sunt la fel de bune ca întotdeauna — și aproape la fel. Viitorul său depinde în mare măsură de cunoștințele și gusturile bărbaților educați. Pentru o tipografie sunt două tabere, și numai două, în care să fie: unul, tabăra lucrurilor așa cum sunt; cealaltă, aceea a lucrurilor așa cum ar trebui să fie. Prima tabără se află pe o câmpie plană și întinsă și multe persoane eminamente respectabile duc o viață confortabilă acolo; sportul este, totusi, inferior! Cealaltă tabără este mai interesantă. Deși pe un deal incomod, are o vedere largă asupra tipografiei și în ea se află clasa care ajută la gustul sonor în tipărire, deoarece sunt dispuși să facă sacrificii pentru aceasta. Acest grup este mic, realizează puțin în comparație, dar are singurul har mântuitor al efortului onest — Ü încearcă.   DANIEL BERKELEY UPDIKE

SPAȚIE MINIMĂ DE CUVINTE DE TREI UNITĂȚI

Perspectiva pentru tipografie este la fel de bună ca oricând — și aproape la fel. Viitorul său depinde în mare măsură de cunoștințele și gustul bărbaților educați. Pentru o tipografie sunt două tabere, și numai două, în care să fie: unul, tabăra lucrurilor așa cum sunt; cealaltă, aceea a lucrurilor așa cum ar trebui să fie. Prima tabără se află pe o câmpie plană și întinsă și multe persoane eminamente respectabile duc o viață confortabilă acolo; sportul este, totusi, inferior! Cealaltă tabără este mai interesantă. Deși pe un deal incomod, are o viziune largă asupra tipografiei și în ea se află clasa care ajută la gustul sonor în tipărire, deoarece sunt dispuși să facă sacrificii pentru aceasta. Acest grup este mic, realizează puțin în comparație, dar are singurul har mântuitor al efortului onest — încearcă. daniel berkeley updike

SPAȚIE COMBINATĂ

Perspectiva pentru tipografie este la fel de bună ca oricând — și aproape la fel. Viitorul său depinde în mare măsură de cunoștințele și gustul bărbaților educați. Pentru o tipografie există două tabere, și numai două, în care să fie: unul, tabăra lucrurilor așa cum sunt; cealaltă, aceea a lucrurilor așa cum ar trebui să fie. Prima tabără se

află pe o câmpie plană și întinsă și multe persoane eminamente respectabile duc o viață confortabilă acolo; sportul este, totusi, inferior! Cealaltă tabără este mai interesantă. Deși pe un deal incomod, are o vedere largă asupra tipografiei și în ea se află clasa care ajută la gustul sonor în tipărire, deoarece sunt dispuși să facă sacrificii pentru aceasta. Acest grup este mic, realizează puțin în comparație, dar are singurul har mântuitor al efortului cinstit – ittrier.   daniel berkeley updike

Trei tipuri de spațiere între cuvinte; plasat în Van Dijck.

[57]

§30 · CASTING

Deoarece o singură bucată mică de tip este turnată la un moment dat, metalul folosit în roata Monotype este destul de dur pentru a rezista la etanșare, turnare și pregătire. Dacă este de așteptat o lungă durată de la tip, se poate folosi metal extra dur.

Echipamentul uzat, întreținerea inadecvată sau funcționarea neatentă pot cauza apariția erorilor de turnare în litere; acestea iau de obicei forma unor grosimi suplimentare pe curbele exterioare ale literelor și butoane sau pinteni la capătul serifului. Această distorsiune a literelor este o pană pentru tipografia britanică; mult prea multe cărți, chiar și cele tipărite la presele celebre, suferă de aceasta, iar tipografii ar trebui să facă tot posibilul pentru a o eradica, cu vigilență înainte de eveniment sau proteste după.

§31 · GAMA MONOTIPULUI

Roata de compoziție Monotype poate produce tip în dimensiuni de la 4i- până la 14 puncte; atunci când este echipat cu o treaptă specială de viteză mică, poate turna tip compus până la 24 de puncte. Carcasa-matrice pentru aceste dimensiuni mai mari conține în medie aproximativ nouăzeci de matrici. Dimensiunile de matriță ale celor mai mici corpuri sunt gradate la cel mai apropiat punct {; cele ale corpurilor de text normale, până la cel mai apropiat punct j, deși nu multe imprimante au matrițe de aceste dimensiuni. De regulă, un tipograf care specifică spațiu interliniar până la cel mai apropiat punct { trebuie să se aștepte la o factură pentru inserarea de lead-uri; dacă spațiul interliniar este de 1 sau 2 puncte, dimensiunea punctului corpului poate fi mărită cu acea sumă și nu trebuie introduse cabluri. Unele imprimante sunt echipate cu matrițe pentru turnarea corpurilor vechi, cum ar fi pica și nonpareil, și fiind intermediare între dimensiunile punctului acestea pot fi utile. În figura 23 (§ 97), de exemplu, greacă a fost stabilită pe corpuri vechi pentru a asigura o coincidență exactă a profunzimii dintre greacă și engleză. University Press, Oxford, are o serie de matrițe vechi, comparate aici în inci cu dimensiunile punctului.

punct	Monotip	corp vechi	O.UP	punct	Monotip	corp vechi	O.UP
4Ì	0-0588	Diamond	0'0579	II	0'1522	Small Pica	0'i445
5	0-0692	Pearl	0-0660	12	0-1660	Pica	0-1670
5!	0-0760	Ruby	0-0710	l8	0'2490	Great Primer	0-2351
6	0-0830	Nonpareil	0'0837	20	0'2767	Paragon	0-2546

7 0-0968Minion0-0972210'2905Dubla Pica0-2864
8 0-1107Breviero- 1083240-33202-line Pica0'2862
9 0-1244Bourgeoiso-ii77280-38742-line engleză0'3362
IO 0-1383Long Primero- 1356420'58103-line engleză0-5779

Liniile de afișare în setarea tipului Monotype sunt de obicei stabilite manual din tipurile turnate pe mașină. Spațiile pentru compunerea mâinilor sunt turnate în seturi în cel mai apropiat punct, astfel încât ajustările la spațierea cuvintelor ar trebui să fie marcate în puncte și nu în unități sau în termenii de spațiere aplicați la spațierea fondatorului.

tip. Turnatorul poate produce și unități de bordură pentru confectionare manuală; atunci când este echipat cu un atașament special de tip afișaj, poate proiecta tipuri de afișaj individuale pentru compoziția manuală în dimensiuni de până la 36 de puncte. Multe imprimante de cărți sunt echipate cu un supercaster Monotype, care poate proiecta în dimensiuni de până la 72 de puncte. Monotype Corporation deține un stoc de matrici de afișare pentru închiriere, astfel încât orice imprimantă cu roata necesară poate produce tip de afișaj de mai multe serii fără a fi nevoie să cumpere matrice.

O gamă largă de serii de text și afișare este disponibilă pentru compoziție și turnare de către Monotype. În 1922, corporația a inițiat un mare program de design de tipare și producție de matrice, care a inclus renașterea fontanelor clasice din zilele compoziției manuale, punerea în funcțiune a unor noi serii de la designeri contemporani, adaptarea tipurilor din secolul al XX-lea și adăugarea de noi fântâni și noi serii la acele serii și familii deja existente. Mai multe serii constau dintr-o gamă de fântâni de la 5 la 72 de puncte; există versiuni înrudite de greutate redusă, precum și modele semi-îndrăznețe și îndrăznețe și versiuni alternative de set mai lat și mai îngust; și mai multe serii au serii de titluri înrudite. Inițiat cu sensibilitate, erudiție și o înțelegere clară a nevoilor tipăririi moderne și continuat de un personal de desenatori iscusiți, acest program a câștigat pentru Monotype Corporation conducerea tipografică a Europei.

Folosirea, timp de cincizeci de ani, a Monotype-ului ca mașină standard pentru cartea de toate tipurile, a creat o gamă imensă de matrici pentru sortimente speciale. La un moment dat în ultima jumătate de secol, majoritatea limbilor, artelor și științelor și-au rezolvat problemele de compoziție cu echipamente Monotype special create în acest scop. Acest echipament este disponibil oricărei imprimante care dorește să-l cumpere; odată ce poansonele au fost tăiate, costul matricelor nu este mare.

§32 · COMPOZIȚIE SPECIALE

Majoritatea cărților pot fi compuse prin metode și echipamente standard, dar există unele care prezintă dificultăți mai mari. Folosirea sortărilor speciale atât în compoziție cu turnare în linie, cât și în compoziție de tip unic a fost deja menționată, iar o combinație de lucru manual cu setarea tastaturii este suficientă pentru a produce majoritatea compoziției academice. Matematica avansată,

totuși, necesită o compoziție de cea mai mare complexitate; bazele paginii pot fi puse pe tastatură, dar suprastructura poate fi construită doar de către compozitorul manual. Compoziția de tip unic este esențială aici, iar o astfel de muncă este de obicei acordată doar unui tipografi de specialitate cu priceperea necesară.

Limbile semitice, cum ar fi arabă și ebraică, sunt citite de la dreapta la stânga și trebuie aruncate în direcția opusă englezei. Linia de turnare

mașina rezolvă această problemă punând personajele cu capul în jos în matrice și inversând melci; roata Monotype este echipată cu un accesoriu special de livrare inversă.

Multe limbi orientale pot fi compuse mecanic, dar puține imprimante din afara limbii au echipamentul necesar. Limbile non-alfabetice au prea multe caractere pentru o compoziție convenabilă a mașinii; Chineză, de exemplu, este setată manual la Oxford la o rată de aproximativ cinci caractere pe oră.

§ 33 · FOTO-COMPOZIȚIE

Tehnicile de producere a cărții, deja complet transformate de la începutul secolului al IV-lea, suferă și alte schimbări radicale, care rezultă din utilizarea tot mai mare a metodelor de tipărire bazate pe fotografie (capitolul 15). Metodele de compoziție aflate în curs de dezvoltare sau chiar în uz oferă imagini fotografice cu litere în loc de tipuri turnate în metal. Negativul sau pozitivul fotografic al textului compus este combinat cu tehnici fotomecanice (cum ar fi cele descrise în capitolele 13 și 15) pentru a produce suprafețe de imprimare de diferite tipuri. Astfel de suprafețe de imprimare sunt deja utilizate pe scară largă; dar pentru a le produce astăzi majoritatea imprimantelor trebuie mai întâi să compună și să turneze tipărirea în mod obișnuit, apoi să tragă probe de reproducere curate și, în final, să transfere imaginea testată pe placa de imprimare prin mijloace fotomecanice. Chiar și atunci, dacă se dorește un pozitiv fotografic, este necesar un proces suplimentar de conversie de la negativ la pozitiv. Această succesiune de procese provoacă nu numai cheltuieli, ci o anumită deteriorare a imaginii; creșterea costurilor și pierderea calității sunt ambele evitate prin fotocompunere.

Așa cum în secolul al Iç-lea, diferite metode diferite de compoziție mecanică s-au luptat pentru plumb până la apariția tehnicilor de turnare în linie și a unui singur tip acum utilizate, așa că acum problema dintre mai multe tipuri de foto-compoziție este pusă la îndoială. Unele utilaje sunt deja în tipografie, atât în Marea Britanie, cât și în America, în timp ce altele sunt încă în atelier, dar bătălia nu este neapărat câștigată de primii din domeniu. Tipurile de mașini de fotocompunere pot fi grupate în convenționale sau neconvenționale. Primele se bazează pe mașinile de compunere existente și admit unele dintre aceleași limitări, sau aproape aceleași; Mașinile neconvenționale trec peste majoritatea acestor bariere și oferă

posibilități complet noi în compoziție. Avantajele considerabile sunt comune ambelor grupuri de mașini pentru anumite tipuri de muncă; pentru lucrările mici, totuși, și pentru tiraje scurte, metodele actuale de turnare tip par să-și păstreze utilitatea.

Cinci tipuri de mașini sunt fie în uz în momentul scrierii, fie sunt aproape gata. Fotosetter-ul Intertype a fost folosit pentru o serie de

cărți în America din 1952; Fundația de Cercetare a Artelor Graphie a produs Photonul, care a stabilit prima sa carte în 1953; Westover Rotofoto a fost folosit pentru un roman italian în 1954; la momentul redactării acestui articol, Monotype Corporation^ Monophoto și Linotype Filmsetter sunt într-un stadiu avansat de dezvoltare. Toate în afară de Photon și Filmsetter pot fi descrise în mod rezonabil ca fiind mașini convenționale.

Turnarea monotip este deja bine adaptată lucrărilor de carte; este mașina convențională de turnare în linie care câștigă cel mai mult prin adaptarea la foto-setare, având mai multe limitări de depășit. Fotosetter-ul, de exemplu, poate produce imagini complet kerning și bine adaptate ale literelor, deoarece expunerea unei matrice la un moment dat oferă mașinii avantajul compoziției cu un singur tip. Pe de altă parte, această mașină, ca și Rotofoto, folosește o metodă de justificare prin spațiere între litere, o tehnică care diferă de standardul de compoziție a textului cu care sunt acum obișnuiți în general tipograful și cititorul.

Avantajele comune majorității mașinilor de fotocompunere includ posibilitatea de a mări sau reduce imaginea fotografică din orice set de matrice. Într-adevăr, o mașină este promovată ca producând o gamă completă de fonturi de la 6 la 36 de puncte din două seturi de matrice. Prin tradiție, proporțiile literelor mari sunt fundamental diferite de cele ale micilor și este posibil ca avantajele fotocompoziției să nu compenseze utilizarea unui design pentru o gamă largă de dimensiuni. Unele mașini vor putea produce imagini cu dimensiuni intermediare între dimensiunile convenționale ale fanturilor, astfel încât, de exemplu, o fanta de 10|-punct poate fi produsă în orice serie.

Formele de litere pentru care kernurile sunt altfel necesare pot fi reproduse cu ușurință prin foto-compunere. Litera T, de exemplu, poate fi făcută să depășească litere scurte fără costuri suplimentare (ceai și pâine prăjită), iar literele swash pot fi încadrate strâns cu litere mici.

Reproducerea nesatisfăcătoare a tipăritului prin fotogravură (§ 149) este cea mai evidentă slăbiciune a acestui proces. Imaginea gravură este compusă dintr-un model diagonal de celule mici, dreptunghiulare, încastrate, ale căror colțuri creează conturul literei. Cu toate acestea, matrici speciale de gravură pot fi disponibile în cele din urmă pentru foto-compunere, în care litera este construită dintr-un model similar de celule tăiate scurt la marginea literei pentru a-i oferi un contur clar.

Tehnicile neconvenționale de foto-compunere oferă și mai multe oportunități izbitoare. Graphic Arts Research Foundation of America dezvoltă mașina Photon, care pare să exploateze la maximum avantajele fotocompoziției față de turnarea în metal. Carcasa matricei este înlocuită cu un disc de sticlă de 8" diametru, pe care 1.440 de caractere sunt aranjate în cercuri concentrice. O nouă aranjare a caracterelor poate fi

transferat fotografic pe un disc într-o oră, iar duplicatele pot fi făcute în câteva minute, astfel încât costul matricelor va fi mult redus. Cea mai mică schimbare în aranjamentul matricei va necesita, desigur, un nou disc. Capacitatea discului este echivalentă cu mai mult de șase fonturi complete, fiecare din cinci alfabete; dacă poate fi concepută o tastatură adecvată, aceasta ar trebui să elimine toate problemele de disponibilitate a matricei pentru limbile alfabetice. Diferite dimensiuni ale corpului, seturi și chiar diferite serii pot fi amestecate liber în aceeași linie.

Până în prezent, tendința pare să fie de a realiza tastaturi fotocompunătoare cu mai puține taste decât la mașinile de turnat metal, mai degrabă decât cu mai multe, deși prima mașină poate oferi operatorului o gamă mai largă de matrice decât cea din urmă. Acest lucru sugerează că aparatul de fotocompunere poate face posibil un număr mare de variații ale literelor standard, dar nu o gamă foarte largă de accente sau, de exemplu, posibilitatea de a seta literele arabe, grecești și romane împreună.

Principala dificultate întâmpinată în dezvoltarea foto-compoziției este aceea de corecție și machiaj în pagini, cu inserarea de setări separate, cum ar fi titluri și note de subsol, în textul principal. Numai succesul complet cu această parte a tehnicii va asigura atât economie, cât și calitate înaltă a producției.

CĂRȚI

BOWER, w. M., c. MITCHELL, E. PHEBY și HE WAITE - Tipărirea mecanică (Teoria și practica tiparului, numărul 3) - Pitman, 1947 - ilustrații. [După titlurile ulterioare din această serie, titlul seriei va fi prescurtat în PT & P, urmat de o cifră care indică numărul cărții din serie.]

monotype - Cartea de informații despre mașina Monotype: fapte, tabele, sugestii tehnice etc., cu secțiuni despre punctuația, istoricul tipăririi, hârtie, turnare etc. - Monotype Corporation, 1946- i6mo.

Vezi, de asemenea, după capitolul 1, jennett; după capitolul z, chaundy; și, după capitolul 5, LEGROS și WHETTON.

7

Alegerea tipului pentru text

Cinci secole de istorie a tipăririi au văzut multe sute de tipărituri diferite au intrat în uz și au căzut din favoarea. Tipărirea europeană a început cu tipuri copiate din diferite forme ale scrisului gotic sau scris negru, iar tipurile de acest fel sunt folosite în Germania până astăzi. Litera istorică semi-uncială supraviețuiește în tipărirea irlandeză, iar grecii își păstrează scrierea și mai veche; și rușii au propriul lor tip de scrisoare și există niște fețe asiatice curioase și frumoase. În rândul popoarelor vorbitoare de limbă engleză, totuși, și în cea mai mare parte a Europei și în cea mai mare parte a Africii, sunt minusculele romane, ameliorate cu o împrăștiere de majuscule romane și uneori cu cursive, care sunt folosite pentru compunerea textului.

Timp de secole în Europa și în America, aproape fiecare generație a produs tipărituri bazate pe litere romane, dar diferite de predecesorii lor. Dar doar în detaliu literele s-au schimbat; Ochiul modern găsește puțin sau nimic nefamiliar în anumite exemple de tipografie romană produse încă din 1470, la doar un sfert de secol după prima utilizare cunoscută a tipografiilor mobile în Europa. Schimbările au luat multe forme și au fost de obicei minuscule. Marea majoritate a tipurilor de tipar, nedistinse prin caracteristici esențiale, au revenit în uitare.

Într-un fel, niciun tip nu supraviețuiește din secolele anterioare pentru compoziția mecanică, cu excepția foarte puținelor tăieturi pentru mașini de compunere de la sfârșitul secolului al IV-lea. Matricele fondatorilor nu pot fi folosite în noile mașini, iar aproape tot textul este acum setat de mașină. Dar unele dintre modelele vechi au fost copiate și adaptate pentru compoziție mecanică; textul acestei cărți, de exemplu, este plasat într-o adaptare de acest fel. Unele dintre renașteri cu greu pot fi distinse de original; altele au fost schimbate aproape dincolo de recunoaștere, în bine și în rău. Din când în când, sunt produse și alte renașteri clasice și există, de asemenea, tipografii contemporane care arată că arta designului de tipări nu este deloc moartă. Ocazional, o ciudățenie clasică este resuscitată pentru câteva apariții spectrale înainte de a fi reîngropată în liniște. La momentul scrierii, există aproximativ trei duzini sau mai multe tipuri de caractere utilizate în general pentru setarea textului, precum și diferite fețe care sunt disponibile, dar apar rar, sau chiar deloc.

O cunoaștere intimă a tipurilor de text este esențială pentru tipograf. O selecție corectă se poate baza doar pe familiaritatea cu întregul domeniu de alegere. Tipurile de o fântână sau o serie au un obicei insidios de a apărea în compoziție pentru cea mai mare parte a cărora a fost folosită o altă fântână sau o serie și, deși acești intruși nu sunt întotdeauna vizibili, tipograful trebuie să fie capabil să-i recunoască. Cunoștințe de acest fel pot fi obținute din diferitele cărți de specimene, pamflete și mape publicate de firmele care construiesc mașini și produc matrici pentru compunerea textului și din cărțile de specimene tipografice în care tipografii își catalogează și își expun repertoriul.

Tipurile utilizate în prezent sunt toate capabile să fie citite fără dificultate; tipurile care nu sunt lizibile nu rămân în uz general pentru mult timp. Dar lizibilitatea oricărei serii depinde într-o oarecare măsură nu numai de formele scrisorii, ci și de modul în care sunt aranjate și tipărite. În alegerea tipurilor de text, trebuie să se țină seama de alți factori decât lizibilitatea. O alegere destul de bună poate fi ușoară; este cea mai bună alegere posibilă spre care trebuie să vizeze tipograful.

§ 34 · DISPONIBILITATE

Dacă tipograful intenționează să folosească un anumit tip de mașină pentru compunerea textului, alegerea sa de tipare este limitată la gama de matrice disponibile pentru utilizare cu acea mașină. Unele serii binecunoscute sunt comune pentru două sau trei mărci de mașini de compus, de obicei cu diferențe de design de importanță diferită.

Dacă un tipograf al unei edituri consideră că un singur tip de liter va fi potrivit pentru textul unei cărți, el va trebui ca compoziția să fie realizată de un tipograf care are resursele necesare ale seriei respective. Unii tipografi nu vor permite unui tipografi care nu are tipul selectat să plaseze compoziția cu o altă firmă, deoarece o imprimantă nu poate răspunde editorului pentru calitatea lucrării altuia. Dacă, pe de altă parte, lucrarea urmează să fie plasată cu o anumită imprimantă - și deoarece alegerea unei imprimante nu depinde, de regulă, în primul rând de lista lui de tipări, aceasta este probabil rutina mai obișnuită - seria și fonta. va trebui ales dintre cele cu care este echipat. Instalarea unei noi serii este o afacere costisitoare, care nu trebuie întreprinsă pentru o singură carte de genul obișnuit. Un tipar poate, totuși, să fie dispus să cumpere o nouă fântână dintr-o serie din care deține deja câteva fântâni.

Casele de compoziție comercială, care sunt echipate pentru compunere și duplicare, dar nu pentru tipărire, stochează o varietate mult mai mare de matrice decât imprimantele și, de obicei, nu sunt mai puțin capabile de setare eficientă a textului. Tarifele lor, însă, tind să fie mai mari decât cele ale imprimantelor de cărți.

În niciun caz, toate seriile de compoziții de text nu includ o gamă completă de izvoare. Chiar dacă imprimanta are toate fonturile dintr-o serie, este posibil să nu aibă nicio fontă potrivită pentru note de subsol sau alte setări de tip mic. O carte mare, sau una care urmează să fie produsă rapid, poate fi instalată și turnată pe mai multe mașini odată; Imprimantele sunt de obicei echipate pentru a face acest lucru numai cu caracterele mai populare.

Dacă alte alfabete decât romanul sunt susceptibile de a fi folosite în orice măsură, este posibil ca o serie să fie aleasă nu numai pentru propriile calități, ci și pentru numărul și natura rudelor sale. Nu toate seriile de texte au variante împerecheate, cum ar fi romanul îndrăzneț și italic, îngroșat condensat și așa mai departe. Dacă textul necesită sortări speciale, selecția de serie a designerului se va

limita la cele cu care aceste sortări sunt disponibile. Din acest motiv, aproape toată configurarea matematicii avansate din Marea Britanie, de exemplu, trebuie efectuată în seria Monotype 7 (§ 66). Dacă textul necesită utilizarea a două sau mai multe serii neînrudite, cum ar fi roman cu greacă sau ebraică sau ambele, diferitele serii vor trebui alese astfel încât să se alinieze aproape exact la linia principală una cu cealaltă și să aibă un nivel inferior similar. carcasa x-inaltime; altfel vor părea a fi iremediabil prost asortate.

Calitatea alfabetelor înrudite merită doar puțin mai puțină atenție decât cea a romanului; acest lucru este valabil mai ales pentru cursul, care poate fi folosit pentru fraze, propoziții sau pasaje de o anumită lungime. Nu toată lumea poate simți mult entuziasm pentru un tip îndrăzneț de orice fel, dar unele sunt net mai bune decât altele; cele mai clare tind să aibă contoare mai degrabă deschise și potrivire liberă, pentru a compensa greutatea suplimentară a cursei.

§ 35 · SCRISOARE-FORM

O formă bună de litere nu admite o definiție ușoară, dacă într-adevăr poate fi definită deloc. Alte arte, sub controlul generațiilor de critici, au acumulat o tehnică și o terminologie a aprecierii; arta proiectării literelor nu are. Anumite virtuți simple pot fi, totuși, descrise ca fiind esențiale pentru literele bune.

Prima dintre acestea este cu siguranță calitatea familiarității. În proporții de ansamblu, în grosimea trazei și în forma conturului, fiecare literă a unui izvor bun trebuie să fie similară, în limite rezonabile, cu forma acelei scrisori cu care sunt obișnuiți cititorii. Funcția principală a scrisorii este de a comunica instanti^ și orice noutate de formă de bază poate fi un obstacol pozitiv în calea lecturii ușoare și poate chiar a recunoașterii. Fiecare literă, de fapt, ar trebui să fie distinctă de toate celelalte și să poată fi recunoscută dintr-o privire; dar nicio literă nu ar trebui să fie atât de distinctă încât să atragă mai mult decât o privire.

A sublinia unele dintre calitățile mai mici ale unei forme bune de litere poate fi ușor

suficient; a stabili reguli precise de formă și proporție, care s-a încercat de mai multe ori, nu are nicio valoare. În practică, decizia cu privire la ceea ce este și ce nu este o formă de literă bună depinde de gustul tipografului individual. Majoritatea designerilor de tipărire sunt de acord într-o mare măsură asupra naturii formei scrise bune, iar acest acord are influența sa asupra naturii designului tiparului.

Umbrirea a fost deja definită ca diferența dintre mai gros și mai subțire în diferitele linii sau în diferitele părți ale unei linii ale unei litere. Un efect al umbririi este că două linii nu se întâlnesc sau nu se încrucișează niciodată în punctele lor cele mai groase; acolo unde două linii se întâlnesc, una este groasă, iar cealaltă subțire, astfel încât ghișeele să fie mai deschise decât dacă ar fi închise de

mișcări de lățime plină pe toată lungimea lor. Oferind contrast în punctele de intersecție și mărind contoarele, umbrirea conferă literei claritate și grație. Aceste calități nu sunt vizibile în fantanile deosebit de ușoare, care nu au suficient contrast între cele mai groase și cele mai subțiri linii. Pe de altă parte, un contrast prea marcat între gros și subțire poate face o fântână severă și orbitoare în aparență; Problema imprimantei este să întărească liniile de păr atenuate ale unor astfel de fântâni, fără a dis-tenda loviturile principale deja exagerate.

Când umbrirea este oblică, servește pentru a sublinia diferența dintre anumite litere. Astfel, în abhmn și p curbele tind să fie mai groase în partea de sus; în cdeq și u curbele sunt mai groase dedesubt. Umbrirea verticală, pe de altă parte, îngroașă liniile verticale care sunt comune pentru multe litere, în loc de curbele care sunt comune pentru mai puține, și astfel subliniază asemănarea lor între ele. Acest lucru nu este grav, cu excepția cazului în care contrastul dintre cursa principală și linia părului este extrem; o accentuare verticală pronunțată poate reduce alfabetul la apariția unui model de linii verticale, slab conectate.

abhmnp cdequ

Stresul oblic, în Perpetua Bold, mai sus; mai jos, stres vertical în Bodoni Bold.

abhmnp cdequ

În fonturile de text, sfârșitul aproape a fiecărei linii verticale sau oblice este subliniat printr-un serif, astfel încât lungimea cursei este definită de acest semn suplimentar. Serif-ul ajută, de asemenea, să indice diferența dintre astfel de caractere precum 1 (unu), 1 (el cu litere mici) și I (majusculă). Cu toate acestea, funcția sa cea mai valoroasă este de a ajunge puțin de la o lovitură la alta și prin

F

combinarea liniilor și literelor unui cuvânt într-o entitate, pentru a sublinia separarea cuvintelor, chiar dacă distanța dintre cuvinte poate fi apropiată. Dacă un serif trebuie să aibă vreo utilitate, trebuie să fie clar vizibil, iar serif-urile cu linia de păr susținute de nicio paranteză au o valoare îndoielnică. Tipurile fără serif sunt cunoscute ca sans-serif, iar majoritatea cititorilor le consideră mai puțin potrivite pentru citirea susținută decât tipurile cu serif (figura 6, § 14).

Umbrirea și serifurile nu sunt niciuna dintre ele părți esențiale ale literei romane, care pot fi citite fără nici una, iar literele sans-serif neumbrite sau ușor umbrite pentru anumite tipuri de setare de text își au încă campionii. Serif și stresul sunt ambele rezultate accidentale ale metodei penmanului; dar au devenit ornamente utile,

printre confortul lecturii și eleganța designului scrisorilor, pe care nu există niciun motiv întemeiat să le aruncăm.

La fel de importantă este și lungimea curselor ascendente și descendente. Unele serii de design contemporan, și chiar unele renașteri ale tipurilor clasice, sunt desfigurate de extensii scurtate, o defecțiune evidentă pentru ochiul obișnuit cu literele romane din secolele precedente. Ceva din lizibilitatea și grația cărților bine tipărite este sacrificat pentru comoditatea îndoielnică a celor care doresc să împacheteze prea multe scrisori într-un spațiu prea mic; aproape toate cărțile moderne ar putea fi plasate în mod corespunzător în tipuri având extensii de lungime clasică. Designerii de tip taie scurt prelungitoarele pentru a permite liniilor să fie aglomerate; tipografii spatează din nou rândurile pentru a compensa această mutilare. Este de sperat că serialele viitoare nu vor fi dis-torsionate în acest fel; sau ca daca se proiecteaza deloc prelungitoare scurtate, acestea vor fi furnizate doar la cererea speciala a celor care simt nevoia de ele, seria fiind dotata in mod normal cu prelungitoare de lungime clasica. Dusă la extrem (cum este, în mod curios, într-o serie bine-cunoscută concepută pentru cărțile școlare), scurtarea extensiilor este o piedică pentru cititor. Extenderele sunt rareori prea lungi în seriile de text; atunci când sunt, desfigurează pagina cu un model de linii verticale vizibile.

Dacă potrivirea literelor este suficient de apropiată, acestea vor părea să se combine clar în cuvinte, chiar și atunci când există, așa cum ar trebui să existe de obicei, spațiu foarte mic între cuvinte. O fântână slăbită necesită spațiu suplimentar între cuvinte și între rânduri, dacă existența separată a cuvintelor și liniilor trebuie să fie evidentă.

Designul majusculelor trebuie să fie astfel încât să nu fie vizibile într-o pagină cu litere mici. Grosimea relativă a cursei principale în majuscule variază de la serie la serie; poate fi foarte puțin mai mult decât cel cu litere mici sau mai mult de jumătate din nou mai gros. Centaur cu 12 puncte (§ 40), de exemplu, o fântână dintr-o serie ale cărei majuscule sunt deosebit de frumoase, prezintă foarte puțin contrast în caracterul principal între majuscule și litere mici; nu pare să existe nicio vină în această absență de contrast, deoarece majusculele se disting destul de ușor de litere mici, deși

nu deosebit de înalt. Pe de altă parte, majusculele care sunt puternic desenate proporțional cu literele mici, sunt susceptibile să iasă în evidență din pagină și să dea decorului un aspect neuniform. Probabil, atunci, o asemănare strânsă în grosimea caracterului principal între majuscule și litere mici este o calitate bună în orice fontă, și în special pentru una care urmează să fie utilizată pentru compunerea textului în care majusculele vor fi frecvente (vers, de exemplu , în care fiecare linie nouă începe de obicei cu o majusculă).

Înălțimea majusculelor în raport cu literele mici scurte trebuie, de asemenea, luată în considerare, deoarece înălțimea disproporționată, nu

mai puțin decât greutatea disproporționată, va împiedica combinarea eficientă a majusculelor cu literele mici. În unele serii, majusculele sunt mai puțin de jumătate mai mari decât literele scurte; în altele, acestea sunt din nou aproape trei sferturi mai mari. Deoarece majusculele clopotului cu 12 puncte (§ 59), de exemplu, sunt din nou aproape la jumătate mai înalte decât literele scurte, dar sunt perfect clare, această proporție pare să fie suficientă.

Mult mai importante decât aceste detalii sunt proporțiile generale ale scrisorii, care sunt factori majori în problema abstrusă a lizibilității.

§36 · LEGIBILITATE

Lizibilitatea este cea mai importantă calitate a lucrării tipografului și este poate cea mai puțin discutată dintre problemele sale majore. Subiectul este delicat și complicat și a făcut obiectul multor cercetări.1 Principalele obstacole în calea cercetării de succes au fost lipsa științei în rândul tipografilor și ignoranța tipografiei în rândul oamenilor de știință. Lizibilitatea pare a fi o calitate prea subtilă pentru măsurare și analiză. Dar problema tipografului rămâne: care sunt principiile care guvernează proiectarea textului, care permit cititorului să citească cu cea mai mare viteză și acuratețe posibilă pentru el și cu cel mai mic efort posibil?

Ici și colo, pe tot parcursul proceselor de proiectare a cărții, problema lizibilității apare și reapare sub diferite forme. Desigur, este factorul principal în alegerea tipului pentru text. Întrebarea imediată este cum poate fi evaluată lizibilitatea unei fântâni.

O linie groasă este mai ușor de văzut decât o linie subțire. Acest lucru nu înseamnă că o fântână îndrăzneață este mai lizibilă decât una ușoară. O scrisoare nu este doar o linie; este o formă, construită din linii. Nu numai liniile în sine, ci și forma literei trebuie să fie clare pentru cititor. Claritatea este determinată nu numai de grosimea liniilor, ci de distanța dintre ele și de liniile literelor adiacente din același cuvânt. Dacă liniile sunt prea apropiate

1 A se vedea bibliografia extinsă oferită de RL pyke în Raportul său privind lizibilitatea tipăririi. O lucrare recentă de importanță pe acest subiect este cea a lui sir CYRIL burt și alții: „A psycho-logical study of typography” (The British Journal ofStatistical Psychology, mai 1955).

împreună sau prea îndepărtate, pozițiile lor relative și, prin urmare, formele literelor, nu pot fi recunoscute imediat (cum ar fi, de exemplu, în unele litere negre). Cantitatea de spațiu alb din literă (contor) și dintre litere (fitting) este la fel de importantă ca și grosimea liniilor. Într-o fântână ideală lizibilă, deci, liniile din care au fost făcute literele ar fi de o grosime exact adecvată mărimii literelor – adică înălțimii și lățimii lor x.

Nu există o metodă cunoscută de calculare a proporțiilor adecvate, sau varietatea plăcută de modele de tip utilizate acum s-ar fi putut

micșora deja la o jumătate de duzină sau mai puțin. În orice caz, caracteristicile oricărei fântâni variază în funcție de metoda prin care este reprodusă. Sarcina tipografului este să aleagă între mai multe izvoare existente, nu să proiecteze altele noi, iar problema lui este, prin urmare, una de comparație mai degrabă decât de definiție precisă. Una dintre deciziile sale trebuie să fie dacă o fântână este fie prea îndrăzneață, fie prea ușoară pentru a fi pe deplin satisfăcătoare. Compararea fântânilor prin intermediul specimenelor tipărite nu este o procedură prea plină de satisfacții. Ușoare diferențe de presiune, cerneală și suprafața hârtiei, de exemplu, pot îngroșa o fontă și pot diminua alta.

Măsurătorile relevante ale fântânilor, pe de altă parte, nu sunt de obicei publicate, deși ar putea fi disponibile dacă ar exista mai multă cerere. Chiar dacă măsurătorile pot fi constatate, ele mai trebuie să fie transpuse în proporții, prin metode care ar putea să nu fie de acord în general. Câteva exemple de utilizări care pot fi făcute măsurătorilor apar în anexa B. Fiecare tipograf trebuie să decidă singur dacă metodele de calcul sunt valide și dacă rezultatele sunt valoroase. Rezultatele oferă, totuși, câteva fapte concrete despre anumite fântâni, care pot fi folosite cel puțin pentru a completa presupunerile pe care tipografii sunt de obicei obligați să se bazeze.

Dacă există proporții ideale între înălțimea și lățimea x ale unei litere și grosimea liniilor acesteia, acele fonturi ale căror proporții se apropie cel mai mult de ideal vor fi probabil cele mai clare. Fântâna ideală poate fi fie mai îndrăzneață, fie mai ușoară decât numărul general de fântâni utilizate acum - nu există nicio modalitate de a ști. Mai probabil, consensul de opinie al designerilor de tip succesivi poate fi considerat un ghid sigur, iar cele mai clare fonturi pentru toate scopurile sunt cele care nu sunt nici deosebit de îndrăznețe, nici deosebit de ușoare în raport cu majoritatea fonturilor utilizate acum pentru text. compoziţie. Dacă atunci tipograful alege să se bazeze pe proporțiile calculate în anexa B, va face bine să fie prudent atunci când are de-a face cu fonturi la oricare dintre extremele tabelelor; o aranjare atentă și reproducere a acestor izvoare le va minimiza calitățile heterodoxe.

Pentru cei care învață să citească, pentru persoanele în vârstă, miope și pentru citirea la lumină slabă, tipurile mai îndrăznețe sunt poate cele mai bune. Pentru așa

Cititorilor, viteza recunoașterii este mai puțin importantă decât abilitatea de a discerne fiecare parte a scrisorii.

§37 · SPAȚIU

Printre convențiile cele mai strict impuse ale producției de cărți este cea care guvernează forma generală a cărții - formatul și grosimea acesteia. Această formă trebuie să fie legată de clasificarea cărții; de exemplu, forma ghemuită, robustă, care este considerată potrivită pentru un dicționar, ar putea prejudicia vânzările unui roman. Potrivit vânzătorilor de cărți, publicul este sigur că se va refuza la o carte de formă neobișnuită. O parte din sarcina designerului este, așadar, să

facă ca fiecare text, indiferent de lungimea lui, să se încadreze într-o carte tipărită ale cărei dimensiuni se aproximează la cele obișnuite pentru cărți de același tip.

Problema este uneori acută în producția de romane, care sunt mai limitate ca stil de producție decât majoritatea claselor de cărți. Cei mai mulți romancieri moderni scriu cărți de o lungime care poate fi încadrată în ceva între 160 și 320 de pagini, producând o carte cu aspect convențional, nu atât de mare încât să arate diferit de un roman, nici atât de groasă încât să fie intimidantă, nici atât de subțire încât să pară slabă. Ocazional, totuși, în special în America, se scrie o carte de o lungime enormă și trebuie să fie prezentată într-o formă care poate fi vândută. Cititorii de romane sunt intoleranți la caracterele mici; se spune că două sau mai multe volume și două sau mai multe coloane sunt anateme, deși acestea pot fi singurele soluții compatibile cu o tipografie bună. Cea mai bună soluție, desigur, este să oferi cititorului tot ce e mai bun, indiferent dacă îi place sau nu; nu trebuie decât să se obişnuiască să cumpere romane produse în două coloane şi în format quarto — nu va avea nicio dificultate în a le citi. Cu toate acestea, proiectantului poate să nu i se permită întotdeauna, sau chiar des, să aleagă cea mai bună soluție, dar poate fi forțat de editor și consilierul său de vânzări să folosească cel mai mic tip acceptabil în cea mai largă măsură posibilă, fără nicio indicație.

De obicei, însă, problema este una care necesită o soluție mai puțin drastică. Există mai multe cursuri care pot fi urmate. Pot fi posibile mici variații în dimensiunea paginii și în special în lățime; marginile pot fi extinse sau diminuate; se poate folosi hârtie foarte subțire sau groasă pentru a compensa un număr deosebit de mare sau mic de pagini; conducând, aranjarea capetelor de capitole și alte variabile pot fi ajustate. O alegere corectă a seriei este doar o parte a mijloacelor de a face textul să pară a se contracta sau extinde. Evident, o serie largă va duce textul la o lungime suplimentară, iar o serie îngustă va economisi.

Cititorul este preocupat de dimensiunea aparentă a literelor, nu de corpul lor. Atunci când trebuie făcută o alegere între fântâni din două sau mai multe serii, fantele care trebuie luate în considerare ar trebui să fie cât mai aproape egale în

dimensiunea aparentă, cum ar fi, de exemplu, un punct ю de înălțime x mare, un punct i i mediu și un punct mic de 12 puncte. Pentru a restrânge alegerea la trei puncte ii, unul aparent mare, unul mediu și unul mic, și apoi să alegeți cel mai economic prin căutarea celui mai îngust set, ar putea avea ca rezultat alegerea pentru economie în lățime a unei litere pe care cititorul ar lua în considerare mult mai mic.

Factorul cel mai convingător al dimensiunii aparente a unei fântâni este înălțimea sa x minuscule; în anexa B sunt comparate lățimile proporționale cu înălțimea x minuscule a unui număr de fântâni cu 12

puncte. Proporțiile comparative variază de la fântână la fântână; la dimensiuni sub 9 puncte, de exemplu, Times este mai îngust pentru înălțimea sa x decât oricare dintre seriile Plantin examinate, deși la dimensiuni mai mari Plantin este mai îngust.

Serii diferite vor necesita desigur cantități diferite de spațiu interliniar (§ 82); nu se va câștiga nimic din alegerea unui izvor pentru setul său îngust dacă necesită plumb suplimentar – linia va conține mai multe caractere, dar vor fi mai puține linii pe pagină.

Ajustările exacte ale mărimii aparente, fie în scopuri economice sau nu, pot fi adesea efectuate printr-o schimbare a seriei mai degrabă decât a izvorului în serie. Un punct i i mediu, de exemplu, poate fi intermediar ca dimensiune aparentă între ii și 12 puncte ale unei serii care are o înălțime x mai mică.

§38 · UTILIZAREA TIPULUI

Modul în care tipul de caractere urmează să fie utilizat este, de asemenea, un factor major în selecția acestuia. Alegerea unei fântâni este tratată în § 79, iar caracteristicile fântânii care urmează să fie utilizate vor influența în mod natural alegerea seriei. În cadrul unei serii, diferitele izvoare pot diferi ca caracter (de ex. § 50); și chiar dacă o anumită fântână ar fi potrivită și a fost tăiată, este posibil să nu fie disponibilă la tipografia aleasă.

Este întotdeauna necesară o potrivire atentă a tipografiei cu procesul de imprimare și suprafața hârtiei. Toate caracterele sunt concepute pentru procesul de tipărire (capitolul 14), prin care sunt tipărite majoritatea cărților; este cea mai veche și încă preeminentă metodă de tipărire. Dacă, totuși, numărul de tipărire este unul mare, designerul de cărți poate face bine să evite fântânile cu linii subțiri de păr, în cazul în care în aceste puncte vulnerabile suprafața de imprimare începe în cele din urmă să se uzeze. Pentru astfel de curse lungi, sunt adesea folosite stereoplate (§ 131), iar apoi există un risc suplimentar ca liniile de păr subțiri să se rupă sub presiunea folosită în stereotipuri.

Alegerea suprafeței hârtiei și a tipului de tipar care să se potrivească reciproc este deosebit de importantă în tipărirea tipografică. Principiul acestui proces este că suprafața de imprimare atinge hârtia, iar suprafața neimprimată, corespunzătoare părților neimprimate ale hârtiei, nu. Cand

suprafața de imprimare, acoperită cu cerneală, este presată pe hârtie, presiunea forțează o parte din cerneală spre exterior, spre și chiar dincolo de marginile suprafeței de imprimare. Grosimea suplimentară de cerneală rezultată la marginile literei imprimate le conferă un aspect ușor dur, ascuțit; sunt conturate într-un negru mai adânc decât restul scrisorii. Fiind forțată spre exterior, dincolo de zona de contact dintre suprafața de imprimare și hârtie, cerneala îngroașă imaginea imprimată (figura 77, pagina 377). Această îngroșare, cunoscută sub numele de dovleac de cerneală, variază ca măsură în funcție de presiunea utilizată în imprimare, care depinde, la rândul său, de

natura suprafeței hârtiei. Este nevoie de o presiune foarte mică pentru a transfera cerneala pe o hârtie tare, netedă, care atinge toate părțile suprafeței de imprimare în mod uniform și, prin urmare, imaginea imprimată este doar foarte puțin îngroșată de cerneală. Pe de altă parte, este necesară o presiune crescută pentru a transfera cerneala în toate părțile suprafeței neuniforme a unei hârtie aspre și rezultă o creștere a cernelii.

Prin urmare, o hârtie foarte tare și netedă, cum ar fi hârtia de artă (§ 182), este cea mai bună pentru literele care sunt groase în toate părțile lor și care nu au nevoie de îngroșare suplimentară cu cerneală. Nu există multe modele de tip de acest fel; doar câteva serii, dintre care Plantin (§ 45) și Emerson (§ 71) sunt exemple, apar cel mai bine pe hârtie de artă. Serii ale căror litere au linii groase principale și linii subțiri de păr, cum ar fi Monotype Bodoni numărul 3 (§ 63), pot fi imprimate efectiv pe o hârtie care nu este nici aspră, nici netedă și care va întări puțin liniile de păr fără creşterea substanţială a grosimii curselor principale. Serii precum Times (§ 73), în care liniile principale se îngustează până la puncte ascuțite la serif și linii de păr, dar care nu au linii subțiri de păr de nicio lungime, și acele serii, cum ar fi Baskerville (§ 52) , care nu au linii deosebit de groase sau subțiri, sunt potrivite și pentru hârtia care este între aspră și netedă. Literele care sunt subțiri în toate părțile lor, ca în dimensiunile mai mici ale lui Caslon (§ 50) utilizate în mod normal pentru compunerea textului, au nevoie de îngroșarea suplimentară care rezultă din tipărirea tipărită pe o hârtie destul de aspră.

Liniile subțiri de păr pot fi, de asemenea, un dezavantaj dacă textul urmează să fie imprimat prin fotolitografie offset (§ 145). Cerneala este transferată pe hârtie printr-o pătură de cauciuc, fără suficientă presiune pentru a forța cerneala spre exterior; și deoarece pătura de cauciuc și hârtia sunt în contact pe aproape toată suprafața lor, zona din jurul literei tipărite este închisă între hârtie și cauciuc și nu tinde să primească squash de cerneală (figura 77, pagina 377). Prin urmare, imprimarea offset nu are tendința de a îngroșa litera chiar și în cel mai mic grad. Îngroșarea care se vede uneori ca rezultată în urma procesului are loc în timpul pregătirii fotografice a suprafeței de imprimare; când sunt realizate plăci de suprafață1, lumina se poate răspândi ușor după ce trece prin imaginea transparentă a literei,

1 § 145.

și astfel îngroșați imaginea de imprimare pe placă. La realizarea plăcilor gravate adânc din transparente pozitive1, tendinţa este inversă; orice răspândire a luminii între transparență și placă tinde să reducă grosimea imaginii imprimate, astfel încât liniile subțiri de păr pot fi slăbite și mai mult de acest proces.

Fotogravura (§ 149) este deosebit de nesatisfăcătoare în reproducerea tipului. Cerneala este conținută într-un model diagonal de celule dreptunghiulare minuscule de dimensiuni egale, gravate pe suprafața plăcii de imprimare sau a cilindrului. Acest model tinde să îngroașe

liniile și să le crească marginile; în același timp, poate sparge liniile foarte fine (figura 77, pagina 377). Cele mai bune tipuri pentru utilizare cu procesul, cum ar fi Monotype Old Style numărul 2 (§ 67), nu au linii foarte groase sau foarte subțiri și nu sunt tăiate foarte ascuțit în serif sau alte detalii.

§ 39 · IMPONDERABILE

Pe lângă cele descrise deja, există și alți factori mai subtili în alegerea unui tip de caractere. Literele unei serii cu adevărat bune trebuie să aibă o grație și o corectitudine de formă care poate fi identificată doar de ochiul practicat. Cel mai sigur ghid pentru perceperea acestei calități este o cunoaștere intimă a construcției scrisorilor, care poate fi obținută cel mai bine făcându-le cu grijă și precizie. Practica literelor formale cu un vârf cu daltă este o scurtătură către acea certitudine a ochiului pe care ar trebui să o posede orice tipograf.

De-a lungul acestei cărți, tipărirea este tratată ca o tehnică, sau cel mult ca un meșteșug. Acest lucru se datorează, parțial, faptului că acele activități din tipar care abordează practica unei arte au fost deja analizate de către mâini mai experți și, parțial, pentru că părțile practice ale lucrării sunt cele care trebuie stăpânite mai întâi. Mult prea multă hârtie făcută manual este irosită de imprimantele „fine” care nu sunt nici măcar imprimante bune; intenția acestor pagini este de a descrie primii pași, nu realizările finale. Latura estetică a tipăririi este așadar atinsă destul de ușor, dar nu trebuie neglijată în nicio etapă în proiectarea cărții, mai ales în alegerea tipului. Aici poate chiar să aibă valoarea sa practică; un om de știință2 a afirmat recent că există dovezi că „materialul tipărit pare mai lizibil, iar lectura devine mai precisă și mai rapidă, atunci când materialul este plasat într-un tip pe care cititorul, poate fără să-și dea seama, îl găsește plăcut din punct de vedere estetic”.

Caracterul sau „atmosfera” unui serial este poate cel mai bun punct care influențează alegerea. Dacă literele sunt delicate sau robuste ca aspect poate fi suficient de evident; există calităţi mai puţin evidente ale

* § 145-

2 SIR CYRIL durt: „Un studiu psihologic al tipografiei”.

detaliu, care poate fi perceput, dar cu greu poate fi descris fără a recurge la o extravaganță vagă a limbajului. Într-o măsură limitată, caracterul unei serii poate fi derivat din originea sa; iar acolo unde există o asociere puternică între o carte și o perioadă sau o țară, un tip care derivă din acel loc sau timp poate fi o alegere deosebit de potrivită. Subtilitățile de acest fel trebuie, totuși, să fie cântărite în raport cu considerentele practice, iar alegerea unei serii este în primul rând o sarcină practică.

În alegerea unei serii și, într-adevăr, în designul cărții în general, compromisul nu poate fi evitat. Orice tipograf cu un ochi ascuțit și o facultate critică poate evidenția defecte în cele mai bune serii. Orice sursă de tip potrivită pentru compunerea textului poate fi citită, prin definiție, fără prea multe dificultăți, deși unele sunt în mod natural preferabile altora în orice circumstanțe. Orice serie posibilă, nu doar favoritele momentului, trebuie lăsată să intre în câmpul de alegere, dacă urmează să fie compuse mai mult de câteva feluri diferite de carte; imperfecțiunile minore nu trebuie să fie descalificate.

În luarea în considerare a imponderabilelor designului de tip, cunoștințele și gustul sunt cele mai sigure ghiduri. Realizarea acestora a fost descrisă de Daniel Berkeley Updike într-un pasaj elocvent din In the day's work:

Cum poate un om să ajungă la o selecție corectă de tipuri? Răspunsul este, printr-un amestec de cunoștințe și gust. Această cunoaștere trebuie să vină dintr-o minte și o experiență antrenată. De unde vine gustul? Se poate admite la fel de bine că unele persoane nu au gust deloc, dar astfel de persoane nu ar putea încerca să producă o carte bine făcută sau să cunoască una când au văzut-o. Majoritatea bărbaților care intră în tipografie au un fel de gust, iar câțiva un gust aproape impecabil — care este un dar al zeilor. Mi se pare că un gust corect se cultivă în tipărire, ca și în alte forme de demers, prin cunoașterea a ceea ce s-a făcut în trecut și a ceea ce a fost atât de apreciat încât a trăit. Dacă un om examinează îndeaproape capodoperele tiparului, va începe să vadă de ce au fost considerate capodopere și în ce consta măiestria. El va percepe că orice tipărire mare posedă anumite calități în comun, că aceste calități pot fi transferabile într-o oarecare măsură la propriile sale probleme, și apoi se va găsi încurajat și stimulat în vederi mai clare și mai simple despre ceea ce poate înțelege. a sarcinii sale. Când vede cărțile care au încântat toate generațiile și începe să înțeleagă de ce erau bucăți grozave de tipografie, începe să-și antreneze gustul. Este un proces care odată început este alimentat din o mie de surse și nu trebuie să se termine niciodată.

CĂRȚI

BIGGS, JOHN R. - An approach to type -Blandford Press, 1949 - quarto: ilustrații.

BIGGS, JOHN R. - Utilizarea tipului: practica tipografiei - Blandford Press, 1954 - quarto: ilustrații : bibliografie.

OVINK, G. w. - Lizibilitatea, valoarea atmosferei și formele tipurilor de imprimare - Leyden, 1938.

PYKE, RL - Raport privind lizibilitatea tipăririi - HM Stationery Office, pentru Consiliul de Cercetare Medicală, 1926. [A scientisti approach to the subject. Include un rezumat de 48 de pagini al lucrărilor anterioare privind lizibilitatea.]

ROGERS, Bruce - Raport asupra tipografiei Cambridge University Press, întocmit în 1917 la cererea Syndics de Bruce Rogers și tipărit acum în onoarea celei de-a optzeci de ani de naștere - Cambridge University Press, tipărit privat, 1950: nu este de vânzare - tipărit exemple.

Vezi, de asemenea, după capitolul 1, jennett, simon și updike (Aspecte ale tipăririi); și, după capitolul 5, goudy și thomas.

8

Tipuri de text

Acest capitol conține exemple de setări ale fântânilor din cele mai multe dintre seriile de tip utilizate în prezent pentru compunerea textului de carte în Marea Britanie. Exemplarele sunt stabilite în diferite dimensiuni.

Titlul fiecărei specimene include numele mașinii pentru care au fost realizate matrice din seria respectivă. Unele serii sunt disponibile cu două sau trei mașini, iar aceste serii sunt identificate în specimenul fiecăruia. Exemplarul Plantin este intitulat monotip plantin, de exemplu, dar acest lucru nu este destinat să priveze Linotype & Machinery Ltd și Intertype Ltd de credit pentru versiunile lor din aceeași serie; fața originală, totuși, a fost proiectată pentru Monotype. Există diferențe evidente între două sau trei versiuni ale aceleiași fețe, dar ele nu sunt întotdeauna atât de marcate încât să facă ca versiuni diferite să fie considerate serii separate în scopul acestui capitol.

Cele mai multe dintre seriale prezentate aici au fost tăiate de Monotype Corporation, iar acest lucru se datorează conducerii acelei companii între războaie în proiectarea tipurilor pentru setarea textului. Linotipul este, de asemenea, bine reprezentat, având o serie de fețe originale. Gama Intertype, deși nu este reprezentată aici, poate fi, de asemenea, găsită utilă, deoarece include o varietate de fețe de compoziție.

Originile designului diferitelor tipuri sunt descrise în detaliu, astfel încât acest capitol oferă o scurtă prezentare a dezvoltării literei romane și italice pentru tipar. (Tipurile de caractere utilizate în acest capitol nu trebuie în niciun caz presupuse a fi reproduceri exacte ale fețelor din care sunt derivate.) Această descriere istorică a fiecărei serii este urmată de o notă a oricăreia dintre dimensiunile celor 12 puncte . fântână care poate fi considerată deloc ieșită din comun; dimensiunile asupra cărora nu se face niciun comentariu pot fi considerate a fi neexceptionale. 1 Când este citită împreună cu capitolele 7 și 9, nota cu privire la dimensiunile literelor ar trebui să ofere câteva îndrumări cu privire la modul în care acea fântână și, probabil, seria din care face parte, pot fi utilizate cel mai bine. Cititorul trebuie, totuși, să-și amintească că calitățile fântânii cu 12 puncte nu sunt neapărat acelea

1 Datele pe care se bazează comentariul sunt prezentate în anexa B.

din restul seriei (figura 14). În ceea ce privește aspectul literelor, asta poate vorbi de la sine.

Caslon Caslon Caslon Caslon

figura 14. De la stânga la dreapta, Caslon cu 72, 48, 24 și 8 puncte, mărit sau redus la aproximativ aceeași înălțime x, pentru a arăta diferențele de proporție și stil.

Izvoarele din care constă fiecare serie sunt prezentate în anexa C. Aceste cifre erau corecte la momentul scrierii, dar pe măsură ce viteza de producție a matricei crește, ele vor deveni din ce în ce mai depășite.

Desigur, cea mai mare parte a fiecărui exemplar este vizată de majuscule și minuscule romane, dar interesează și caracterul caracterelor auxiliare și al alfabetelor. Principalele dintre acestea sunt alfabetele italice; o propoziție sau două sunt stabilite în italic, majuscule și minuscule ale oricărui italic demn de remarcat. În antetul fiecărui exemplar apar majuscule mici. Dacă seria este echipată cu un bold cuplat sau cu alte variante pentru compunerea textului, variantele sunt menționate, iar corpurile pe care sunt disponibile apar și în anexa C. Un număr limitat de litere swash și alte sortări speciale sunt disponibile pentru utilizare. cu multe serii, dar ele sunt menționate numai dacă există o gamă neobișnuit de cuprinzătoare.

Clasificarea tipografiilor este uneori o chestiune delicată, deoarece nu toată lumea este de acord cu definiția fiecărei clase. Unii tipografi nu sunt, de fapt, de acord că tiparele trebuie clasificate, considerând că clasificarea este susceptibilă să conducă la generalizări zadarnice despre calitățile și tratamentul unor grupuri mari de serii foarte diferite. Cu siguranță, numele claselor sunt înșelătoare; tipurile care sunt mai utilizate astăzi sunt „fețele vechi”, iar modelele acum nepopulare din secolul al IV-lea sunt cunoscute drept „moderne”. Cu toate acestea, se face referire adesea la numele diferitelor clase și, mai degrabă pentru informare decât pentru acțiune, fiecare este definit în acest capitol.

Cu excepția cazului în care se specifică altfel, fiecare serie este prevăzută cu figuri romane și italice de design adecvat - adică figuri suspendate pentru §§ 40-58 și figuri de căptușeală pentru §§ 59-66. Sunt descrise figurile prevăzute pentru stilul vechi și seria contemporană, §§ 67-76.

§40 · MONOTIP CENTAUR (SERIA 252)

Scrisoarea romană așa cum o știm nu a fost concepută inițial de tipografi, ci a fost adaptată de aceștia după caligrafia folosită în multe cărți manuscrise din secolul al V-lea din Italia. Procesul de adaptare a fost rapid și priceput și a fost finalizat într-un sfert de secol după

§40 · MONOTIP CENTAUR (SERIA 252)

Descoperirea europeană a tipografiei. Până în 1470, tăietorii de pumni venețieni, printre alții, renunțaseră la ultima influență a designului literelor gotice și produceau litere romane pure pentru tipografi. Tipurile lor romane timpurii, concepute în stilul caligrafului, dar pentru uzul tipografiei, sunt acum cunoscute ca tipuri „venetiene”; literele erau largi și puternic desenate, cu majuscule înalte, serif de plăci între paranteze, umbrire oblică și o traversă înclinată distinctiv în e.

Cea mai bună dintre romanii venețieni a fost adusă în uz de tiparul Nicolas Jenson de la Veneția în 1470 și este încă admirată în general ca fiind una dintre cele mai bune modele de tipar. Aproximativ patru secole și jumătate mai târziu, scrisorile au fost copiate de Bruce Rogers, eminentul tipograf american, iar în 1915 au apărut într-o formă mai delicată și mai puțin robustă într-un pamflet intitulat Centaurul. Rogers și-a adaptat propriul design pentru compoziția mașinii, iar versiunea Monotype a fost produsă în 1929.

Atât literele mari, cât și cele mici sunt desenate foarte ușor, cu contoare deschise și potrivire; literele mici sunt deosebit de mici pe corp (mice în înălțimea x proporțional cu corp) și au extensii neobișnuit de lungi. În fonturile de sub 12 puncte, designul nu este văzut la cel mai bun mod, deoarece literele sunt mici și ușoare; grația literelor individuale este mai evidentă în dimensiunile mai mari. Ușoară, ascuțită și spațioasă, seria necesită o grijă deosebită în alegere, aranjare și presare. Nefiind niciodată foarte popular, Centaur rămâne nepăsător pentru utilizare specială.

Tipurile italice nu au intrat în uz decât după sfârșitul secolului al XX-lea și, prin urmare, un italic pentru utilizarea cu Centaur roman a trebuit să fie găsit într-o perioadă ulterioară a istoriei tiparului. Centaur italic, cunoscut și sub numele de Arrighi, este o adaptare pentru compoziția mașină a unei copii a regretatului Frederic Warde, tipograful american, a primei dintre cele două fântâni majore proiectate de Ludovico degli Arrighi. Din aproximativ 1500 Arrighi a fost caligraf profesionist angajat în Cancelaria Papală; iar când în 1523 și-a proiectat prima fântână, el a bazat-o pe caracterul italic al cancelariei formale, folosit pentru absorbția slipurilor papale. Caracteristicile acestui tip de italic au fost setul îngust, extensiile deosebit de lungi (ascendenții fiind uneori înfloriți), capitelurile verticale, care uneori erau în stil înclinat, și ușurința oblicului. Design-ul lui Arrighi a fost derivat direct din scrisul de mână și, prin urmare, este un partener deosebit de potrivit pentru o renaștere a romanului lui Jenson. Nu toate caracteristicile originalului sunt reproduse în renaștere.

Există, de asemenea, o fântână îndrăzneață și frumoasă (seria 295) numai în 60 de puncte.

§ 41 · MONOTYPE BEMBO (SERIA 270)

Aldus Manutius a fost liderul următoarei generații de tipografi-editori venețieni. La începutul anului 1495, el a adus în folosință o nouă fântână romană, tăiată de tăietorul său de pumni Francesco Griffo și folosită pentru prima dată într-un pamflet de un tânăr cărturar pe nume Pietro Bembo. Aldus a devenit părintele producției moderne de carte; cărturar, dar și tipograf, el a fost primul care a publicat cărți bine editate și bine tipărite pentru mulți și care a folosit pe scară largă astfel de economii precum formatele octavo și tipare îngustă. Mai târziu, el a introdus primul dintre toate tipurile italice.

Romanul său din 1495, deci, era mult mai îngust decât cel al lui Jenson și mai regulat ca aspect; majusculele (care aparțineau altei fântâni) erau mai înguste și mai puțin înalte în comparație cu literele ascendente. Contrastul puternic dintre liniile groase și subțiri a fost poate nepotrivit tehnicilor de turnătorie și lucrărilor de presare ale vremii, deoarece o astfel de claritate nu a reapărut la tipurile romane până în secolul următor. Fără a pierde grația, acest roman a obținut o lizibilitate egală cu cea a lui Jenson și mult mai multă economie. Romanii aldine au fost copiați peste tot în Franța și Italia în secolul al XVI-lea și sunt la originea multor romani clasificați acum drept „fețe vechi" (§§ 41-51). Printre caracteristicile mai evidente ale acestui tip de literă romană se numără accentul oblic și top-serifurile oblice; chipurile vechi se pot distinge de venețieni, cu care împărtășesc aceste caracteristici, prin traseul orizontal în cruce al lui e. Adaptarea remarcabil de succes a Monotype Corporation, cu majuscule ușoare și regularizate, a apărut în 1929.

Toate izvoarele până la 8 puncte sunt bune; sub 8 puncte, Bembo este cel puțin clar și nu mai distorsionat decât alte modele în aceste dimensiuni dificile. Proporțiile literelor sunt plăcute; majusculele sunt destul de mici, iar literele mici sunt mici pe corp.

Primul italic a fost o nouă cancelarie, Bembo Condensed Italic (seria 294), proiectat de Alfred Fairbank, caligraful. Această serie îngustă și ușor înclinată s-a dovedit a fi prea individuală pentru a servi ca un auxiliar al romanului și acum apare din când în când cu mai mult succes ca tip de text în sine.

Înlocuitorul, Bembo Italic, s-a bazat pe tipurile de cancelarie folosite și, probabil, proiectate, de Giovantonio Tagliente, un mare maestru scriitor care a practicat la Veneția din 1524. Cancelaria lui Tagliente, ca și cea a lui Arrighi, avea nevoie de o revizuire amplă pentru compoziția mașinii în compania cu român.

Romanul îndrăzneț, Bembo Bold (seria 428), este mai bun decât majoritatea din genul său; Tipurile îndrăznețe, de regulă, sunt utile, dar neplăcute - acesta este unul dintre cele mai plăcute modele. Titrarea Bembo (seria 370) este ușoară, ascuțită și

grațios: este decupat doar în dimensiuni mari și există o titluri italice neobișnuite în 42 de puncte. Figurile standard din seria 270 sunt agățate, dar sunt disponibile și figurile de căptușeală.

§ 42 · MONOTYPE POLIPHIL US (SE RI ES I70)

În 1499, Aldus a publicat una dintre cele mai faimoase cărți ilustrate din secolul al XV-lea, Hypnerotomachia Poliphili. Romanul cu majuscule minuscule folosit în acea carte a fost o re-decupare a romanului din tractul Bembo, întărit poate pentru a se armoniza cu gravurile în lemn folosite pentru ilustrații. În 1923, Monotype Corporation a scos la iveală o renaștere a comparației fao, copiată fidel din originalul tipărit cu toate neregulile sale aparente.

Poliphilus este un design deosebit de îndrăzneț și îngust, fără linii de păr fragile. Contoarele sunt mici și literele strâns potrivite, astfel încât să fie văzute cel mai bine atunci când sunt reproduse într-un mod care nu îngroașă liniile. Gama seriei este limitată, deoarece există doar cinci fonturi de majuscule și minuscule romane, de la io la 16,. punct și două dimensiuni mari ale titlurilor (seria 2 30).

Italicul este cunoscut sub numele de Biado (seria 119). Antonio Biado a fost probabil unul dintre cei mai buni și cu siguranță unul dintre cei mai longevivi tipografi romani din secolul al XVI-lea, de când a lucrat între 1515 și 1567. A fost o legătură a lui Aldus și un lombard ca Arrighi. Arrighi pare să-și fi pierdut viața când Roma a fost jefuită de armatele mercenare în 1527, iar câțiva ani mai târziu Blado, care fusese deja asociat cu el, a început să folosească al doilea și mai puțin elaborat din Arrighiisfounts, care a apărut pentru prima dată în 1526. Blado este copiat de pe acest surs. Seria este disponibilă pentru utilizare nu numai cu izvoarele romane Poliphilus, ci și în puncte de 24 de minute, care este deosebit de utilă pentru afișare.

Principalele..trăsurile majusculelor mici sunt de fapt mai subțiri decât cele ale atât ale minusculului roman cât și italic. Sunt disponibile cifre de căptușeală alternative.

§43 · LINOTYPE ESTIENNE

Reputația înaltă a presei aldine printre savanți a fost egalată cu cea a romanului aldine printre tipografi. Un roman similar cu cel al lui Bembo a fost produs de Claude Garamond din Paris, primul dintre toți fondatorii de tipografie care și-a înființat o turnătorie proprie, care nu depinde de nicio imprimantă.

Principalii tipografi care au folosit tipografii furnizate de Garamond au fost Estiennes din Paris, cei mai importanți tipografi-editori din Franța la sfârșitul secolului Iș și începutul secolului al XVI-lea. Fața Tins Linotype a fost proiectată de regretatul George W. Jones și a fost folosită pentru prima dată în 1930.

Deși este numit după Estiennes, se spune că nu este o copie directă a tipurilor lor, ci un design în stilul acelei perioade. Este, totuși, foarte asemănător cu marele roman, aproape sigur tăiat de Garamond, care apare în paginile preliminare ale Bibliei în folio a lui Robert

Estienne din 1532. Dacă Linotype Estienne a fost conceput în stilul unei fântâni atât de mari (de fapt gros canon, sau aproximativ 44 de puncte), care ar explica lungimea neobișnuită a extensiilor.

Estienne este extrem de mic pe corp, cu majuscule deosebit de înalte. Cursiva, aparent copiată dintr-o fântână timpurie tăiată de Robert Granjon, este destul de lejer. În unele dintre izvoarele romane și italice, sunt disponibile ligaturi care oferă un f. Sunt disponibile cifre de căptușeală alternative.

§44 · LINOTYPE GRANJON

Fondator de tipografie, tipografie și editor din Paris, Lyon și Roma, Robert Granjon a fost un elev al lui Garamond și un alt moștenitor al tradiției Aldine de design de litere. Faima lui Garamond s-a ridicat din tipurile sale romane, cea a lui Granjon din italic. Primele fântâni italice ale lui Granjon, deși derivate din cele folosite de Blado, erau mai înclinate, mai mari pe corp și destul de late. Capitalele erau, de asemenea, înclinate și, în general, desenele sale au fost printre precursorii vechiului italic, acum familiar, care însoțește majoritatea fețelor vechi romane. Cu toate acestea, litere cursive de acest fel au fost concepute inițial ca tipare în sine, mai degrabă decât ca auxiliare ale romanului. Totuși, acest roman, proiectat de George W. Jones și produs de Linotype în 1925, este legat de Granjon doar prin nume. A fost desenat în stilul tipurilor romane ale lui Garamond; fântâna care a servit drept model, un 16 puncte (aproximativ) folosit de Jean Poupy al Parisului în 1582 pentru Historia Ecclesiastica a lui Bouchier, a fost tăiat de Garamond și a apărut zece ani mai târziu sub numele său în specimenul acum faimos al turnătoriei lui Conrad Berner. .

Fântânile mai mari Granjon sunt printre cele mai frumoase dintre cele specifice Linotype; seria este deosebit de admirabilă în 12 puncte și mai sus, dimensiunile mai mici fiind destul de subțiri. Italicul, ca și cel al lui Estienne, este prea lejer pentru a fi atractiv. Bold-ul împerecheat se numește Bernard și ar putea fi descris mai exact ca semi-bold. Granjon este, de asemenea, echipat cu o serie de swash și sortimente speciale și cu o gamă largă de ligaturi din care pot fi produse f și f complet. Acestea sunt atractive atunci când pot fi folosite, dar introducerea lor manuală întârzie operatorul de la tastatură și crește costul compoziției. Există figuri variate de patru feluri, precum și figuri vechi și mai mult de treizeci de ornamente special concepute pentru a se potrivi cu seria.

§ 45 · PLANTINĂ MONOTIP (SERIA IIO)

Christophe Plantin, un francez, a început să imprime și să publice la Anvers în 1555 și, în ciuda unei serii de dezastre provocate de violența și intoleranța vremii, a construit una dintre cele mai bine echipate prese din Europa, producând cărți în multe limbi și atingând faima internațională. Presa lui Plantin și echipamentul său supraviețuiesc aproape intacte, ca muzeul Plantin-Moretus din Anvers — o tipografie completă din secolul al XVI-lea, gata pentru lucrul zilei.

Monotype Plantin a fost adaptat în 1913 dintr-o fântână din biroul Plantin, care a fost cumpărată după vremea lui Plantin.1 Tăierea seriei a fost un fel de aventură; producătorii de mașini de compus nu luaseră până atunci inițiativa în producerea unei noi serii de tip. Designul în sine a fost original, deoarece nu a fost o copie, ci o adaptare pentru uzul secolului al XX-lea; extensiile au fost scurtate pentru o fixare apropiată, iar liniile principale și alte părți ale literelor au fost consolidate pentru a fi utilizate pe hârtie artistică și cu procese alternative.

Seria originală 110 a devenit nucleul unei familii de tip, constând din fântâni romane și italice de diferite greutăți, bazate pe un singur design. Plantin Light (seria 113) este deosebit de potrivită pentru carte, fiind mai deschisă decât seria originală, care este neobișnuit de întunecată; Extensoare lungi speciale sunt disponibile pentru utilizare cu oricare dintre serii. Există, de asemenea, Plantin Bold și Bold Italic (seria 194), Bold Condensed (seria 236) și un Titling (seria 438).

Plantin numărul 2 (seria 281) este tăiat pentru a varia cu tipurile germane și, prin urmare, este chiar mai îndrăzneț și mai mare pe corp decât seria 110. A fost tăiat doar în două surse de compoziție.

Setul îngust din seria 110 - și pentru înălțimea sa x este mai îngust și mai bine adaptat decât aproape orice altul de uz general - este un mare economisitor de spațiu. Puterea fiecărei părți a fiecărei litere o face deosebit de potrivită pentru utilizarea pe hârtie de artă, pentru stereotipuri și pentru imprimare prin offset și gravură. Extensoarele extrem de scurte permit liniilor să fie înghesuite strâns împreună în setarea de măsură îngustă. Literele sunt într-adevăr foarte mari pe corp, iar majusculele neobișnuit de mici în proporție cu literele scurte. Designul este văzut cel mai bine în 12 puncte și mai jos; fântânile mai mari au mai degrabă un aspect stângaci. Italicul are caracteristici asemănătoare cu cele ale romanului. Sunt disponibile cifre de căptușeală alternative.

Linotype și Intertype au ambele versiuni ale aceleiași serii.

1 Este reprodusă ca figura 1 de af Johnson în cărțile sale Specimen of Lamesle and Gando (Bibliograpical Society, 1937).

§ 46 · MONOTYPE GARAMOND (SERIA I 56)

Seria Garamond a fost prima din programul de ambiții de producție de matrice întreprins de Monotype în 1922. Corporația se arătase deja conștientă de faptul că mașina cu un singur tip putea fi

G

obișnuia să producă litere cu un design mai bun decât ar putea mașina de turnare în linie și că, în acest sens, Monotype era descendentul vechilor turnătorii de tipare. În 1922, corporația l-a angajat ca

consilier pe domnul Stanley Morison, unul dintre cei mai eminenți savanți și istorici tipografici, și în curând a început să conducă restul lumii în renașterea tipografiei clasice. Planificat și supravegheat de Morison, marele său program a produs deja cele mai populare tipuri de cărți de astăzi, fie că renașterile sau modelele contemporane, și a dus la o preferință generală pentru Monotip în rândul designerilor de cărți din Marea Britanie.

Până în 1926, seria cunoscută sub numele de Caractères de l'Université, dintre care unele matrici străvechi supravieţuiesc în istorica Imprimerie Nationale1 din Paris, trebuia să fi fost tăiată de Garamond. Monotype Corporation^ renașterea seriei, produsă în 1922, s- a numit în mod firesc Garamond. Cu toate acestea, patru ani mai târziu, doamna Beatrice Warde a descoperit că cele mai vechi fântâni ale Caractères de Université au fost de fapt tăiate de Jean Jannon din Sedan și prezentate în specimenul său din 1621, la peste cincizeci de ani după moartea lui Garamond. Jannon, la începutul carierei sale, a folosit tipurile Garamond și, deși și-a bazat designul pe acestea, era nou în mai multe moduri. Literele lui Garamond au fost puternic desenate în fiecare parte, cu serifi stupoase, pentru a rezista uzurii metodelor de imprimare și suprafețelor de hârtie din secolul al XVI-lea. Designul lui Jannon este mult mai rotund, mai ușor și mai deschis; Serifurile superioare deosebit de ascuțite desfigurează unele dintre litere. Majusculele sunt evident mai grele decât literele mici. În fântânile mai mici, totuși, contoarele deschise conferă claritate literelor, iar defectele de design sunt mult mai puțin evidente. Sunt disponibile cifre de căptușeală alternative.

Cursiva folosită acum cu Caractères de l'Université i se părea lui Morison a fi inferioară romanului și nu îi aparține. Pentru un original pentru re-cutare italic, a apelat, așadar, la un gros canon italic decupat de Granjon, care a apărut în repertoriul Imprimeriei Royale mai devreme decât sursa respinsă. Granjon a practicat ca tăietor de pumni din aproximativ iJ4f, iar Morison crede că italicul Imprimeriei Nationale a fost tăiat înainte de Ij6o.

Literele sunt vizibil neregulate în înclinare, precum și înclinate abrupte, astfel încât sunt decorative, dar neliniștite în aspect. Capitalele variază prea evident ca unghi pentru a fi compuse împreună, cu excepția cazului în care se urmărește un efect conștient arhaic. În comparație cu romanul, cursul este foarte subțire în cursa principală.

Există, totuși, o fântână alternativă, Garamond Italic numărul 2 (seria 174), care este mai regulată în înclinare. Urmând originalul, ambele cursive sunt echipate cu o gamă remarcabilă de litere swash și ligaturi, dintre care unele apar pe pagina opusă.

Seria are, de asemenea, un italic aldine și aldine (seria 201). Acolo

1 Până la Revoluție, Imprimerie Royale.

Uka! ûiua ff{/ ta et fj vzu m_, nt.J sunt versiuni Linotype și Intertype ale designului, care diferă ușor de cea produsă de Monotype. Coborâtoare lungi speciale și majuscule speciale duplex, romane și italice, sunt disponibile pentru utilizare cu seria Linotype.

§ 47 · MONOTYPE VAN DIJCK (SERIA 203)

Christoffel Van Dijck din Amsterdam a fost principalul întemeietor de scrisori al perioadei sale, la mijlocul secolului al XVII-lea. Tipuri despre care se crede că sunt ale lui au fost folosite în Anglia de University Press, Cambridge. Așa cum romanul lui Garamond le-a umbrit pe toate celelalte în secolul al XVI-lea, la fel și cel al lui Van Dijck le-a depășit pe cei din secolul al XVII-lea. Unii critici consideră că tipurile lui Van Dijck sunt o copie apropiată a lui Garamond și, astfel, mențin tradiția Aldine a designului de tip roman.

O mare parte din materialul lui Van Dijck a fost cumpărat după moartea sa de către firma istorică de tipografi și tipografi, Enschedé en Zonen din Haarlem, și cea mai mare parte a fost distrusă acolo în timpul secolului al XVIII-lea. Deoarece nici un exemplar al lui Van Dijck nu a fost găsit vreodată, nicio atribuire a unui anume design roman nu poate fi sigură. Cu toate acestea, o fântână italica mare, a cărei pumni au supraviețuit la Enschedé, a fost identificată ca fiind una care a apărut pe o foaie de specimen produsă de o casă despre care se știe că a cumpărat o parte din materialul lui Van Dijck și, prin urmare, a fost considerată a fi opera lui. Designul Van Dijck al Monotype Corporation trebuia să se bazeze pe acest italic și pe romanul care îl însoțea pe specimen. În pregătirea designului, corporația a fost sfătuită de Jan van Krimpen de la Enschedé, celebrul designer de tipuri și cărți.

Van Krimpen a ajuns să se îndoiască dacă romanul și italicul erau de fapt din aceeași mână și, într-adevăr, dacă unul dintre ele fusese tăiat de Van Dijck. S-a păstrat însă la designul italicului și, după o căutare, a descoperit un roman pe care îl considera adevăratul său partener. Acest roman a apărut într-o traducere a lui J. van Vondel a Métamorfozelor lui Ovidiu (Amsterdam, 1671) și este originalul seriei Monotype. Nici romanul, nici italicul acestei serii nu poate fi atribuit cu încredere lui Van Dijck; iar tipurile celui mai bun designer al secolului al XVII-lea, începând cu secolul al XVI-lea, s-ar putea să nu fi fost niciodată copiate fidel pentru setarea mașinii. Seria Monotype a fost produsă în 1935.

Literele sunt destul de mici pe corp și foarte înguste în text

dimensiuni; majusculele sunt mici, dar destul de grele pentru dimensiunea lor în comparație cu literele mici. Fonturile de compoziție mai mari, în special cele cu 13 și 14 puncte, sunt poate mai satisfăcătoare decât dimensiunile mai mici, care sunt puțin subțiri. Sunt disponibile coborâtori scurti speciali, dar tind să priveze designul de caracterul său.

Italicul – îngust, ușor și destul de abrupt – este similar ca stil cu Granjons (§ 46). Asemenea lui, capitelurile sunt deosebit de neregulate ca înclinare și, deoarece unele dintre ele au și o formă arhaică, în mod normal nu ar trebui să fie compuse împreună. Capitalele mici sunt deosebit de puternice; si clar. Sunt disponibile cifre de căptușeală alternative.

§48 · MONOTYPE EHRHARDT (SERIA 453)

În Germania, între timp, tendința în designul tip roman a fost către litere înguste întunecate, foarte strâns adaptate, poate ca urmare a răspândirii în acea țară a unei forme de litere negre. Unii dintre romanii de acest fel folosiți de presele germane spre sfârșitul secolului al IV-lea erau considerați olandezi, iar unii tăietori de pumni olandezi produceau cu siguranță litere destul de asemănătoare. Mai târziu, stilul a devenit cunoscut sub numele de guta hollandois.

Printre primii tăietori de pumni care au creat scrisori de acest fel în Germania a fost Anton Janson (un olandez) din Leipzig, care a tipărit un exemplar în 1672. Lucrarea sa a fost îmbunătățită și un roman mai bun de același tip a apărut într-o carte florentină. din 1691 și din nou, cu o gamă extinsă de fântâni similare, în foaia de specimen a turnătoriei Ehrhardt, tot din Leipzig, poate în 1739. Originea precisă a fântânilor Ehrhardt nu este sigură, dar domnul Harry Carter sugerează că majoritatea dintre ele au fost tăiate de Nicholas Kis, un ungur, care le-a lăsat spre vânzare la Leipzig în 1689. În 1938, Monotype a produs o versiune regularizată a unuia dintre romanii din specimenul Ehrhardt - se pare că dintr-una dintre cele două fântâni care se aproximează la 14 și 18 puncte.

Literele sunt deosebit de înguste și strâns potrivite, destul de întunecate și destul de mari pe corp; prelungitoarele sunt totuși de lungime adecvată. În prezent, există șapte dimensiuni de compoziție și nu există caractere cursive în fonturile de afișare. Italicul, ca și romanul, are o formă regulată, îngustă și strâns potrivită. Există o serie împerecheată, Ehrhardt semi-bold, seria 573.

§49-LINOTYPE JANSON

Izvoarele prezentate în specimenul Ehrhardt au supraviețuit, iar matrițele originale sunt încă în uz la turnătoria Stempel din Frankfurt. În decurs de 200 de ani, ei au fost atribuiți lui Janson și sunt încă cunoscuți sub numele lui; sunt, totuși, considerabil mai bune decât orice lucrare

cunoscut a fi al lui. Renașterea Linotype a așa-numitelor fântâni Janson, produsă în 1934 în America, a fost adaptată de CH Griffith din tipul turnat din matricele Stempel în 14 puncte.

Spre deosebire de Ehrhardt, Janson are o lățime medie și este destul de mare pe corp. Este disponibil în șase fântâni, de la 8 la 14 puncte; alternativă lungă

Sunt disponibile coborâtori ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXrZ și majuscule speciale romane și cursive. Detaliile incomode ale anumitor litere italice, în special mn și u, sunt copiate din original. Capitalele mici sunt deosebit de puternic desenate; sunt disponibile cifre de căptușeală alternative.

§ 50 -MONOTYPE CASLON OLD FACE (s E RI ES 128)

Pricinuți de restricțiile impuse de guverne și suverani succesivi, mașinii de tipar britanici au produs puține, dacă nu există, modele de valoare durabilă până în secolul al XVIII-lea. Au fost importate cantități mari de matrice și tipuri din Olanda, iar tipurile olandeze au fost utilizate în general printre tipografii britanici; Întemeierea scrisorilor în limba engleză era aproape în impas.

Deși stringența cenzurii a fost relaxată spre sfârșitul secolului al X-lea, pauză în tăierea cu pumnul a continuat câțiva ani. La începutul anilor 1720, William Caslon din Londra a început să taie litere romane și italice în stilul unora dintre fântânile olandeze folosite atunci în Marea Britanie. Acestea erau fie ale lui Van Dijck, fie copii ale desenelor sale, iar Caslon le-a urmărit atât de aproape, încât Updike a confundat o fântână olandeză cu una tăiată de Caslon. 1

Romanul lui Caslon a suferit poate de un exces de adulare. Mirenul bine citit a auzit de Caslon, dacă nu despre un alt fondator; Bernard Shaw și TE Lawrence, de exemplu, amândoi au insistat pe tipurile lui Caslon pentru cărțile lor, deși Shaw a trăit suficient pentru a afla că o altă serie i-ar putea fi de folos. Caslon a fost primul dintre fondatorii de tipografii britanici cu adevărat capabili: tiparele sale au făcut tipografiile britanice independente de materialele străine și a inițiat o mare eră a tipografiei britanice: faima sa și cele mai bune surse ale sale au contribuit la renașterea tiparului decent în anii slabi ai secolul al XIX-lea: pumnii și matricele lui sunt încă în uz — și toate acestea i-au perpetuat reputația.

Cu toate acestea, faima tipurilor lui Caslon a supraviețuit admirației generale pentru ei din care a crescut. În 1917, de exemplu, Bruce Rogeţs și-a exprimat o opinie nefavorabilă:2 „Este, am

1 a. F. johnson: Despre recitirea Updike (Alphabet and Image, septembrie, i 946).

2 În Raportul său asupra tipografiei University Press, Cambridge, 1917.

gândit lung, un tip mult supraevaluat. ... Principalele sale defecte sunt stângăcia și grosolănia anumitor litere și, în unele dimensiuni, un set prea deschis, adică prea mult spațiu alb între litere.' Stanley Morison a scris în termeni similari:* „istoricul „Old Face”... din Caslon nu este în niciun fel superior celor mai frumoase fântâni ale caselor din Amsterdam; nici nu se compară în mod favorabil cu cele mai bune din Garamond sau din Granjon și nici, într-adevăr, nu este vreun

avans asupra arhetipului aldin din i 49 5. În Pica, unele personaje . . . sunt de fapt amatori, iar italicul este cu siguranță inferior celor mai bune dintre produsele continentale. Ca serie, forma fontului nu este bine gradată. . . .' Din raritatea comparativă a tipurilor Caslon în expozițiile de design de carte britanic din I 945 până în I 9 5 5, se pare că majoritatea tipografilor sunt de acord cu aceste stricturi. Aceste expoziții nu sunt, desigur, strict reprezentative pentru producția țării, dar probabil dau o idee corectă a tendinței generale.1 2

Un motiv pentru aceasta poate fi faptul că există ceva în desenele Caslon care până acum i-a derutat pe desenatori care le-au adaptat pentru compoziție mecanică. Niciuna dintre cele trei versiuni de set de mașini nu face dreptate originalului, iar calitatea seriei este cel mai bine apreciată din tipurile turnate din matricele originale, în posesia lui Stephenson, Blake & Co. Variația de design între izvoare este cea mai vizibilă. caracteristica seriei în ansamblu; Cu toate acestea, în scopuri de critică, izvoarele pot fi grupate într-o oarecare măsură.

Cele mai mari fântâni, până la 22 de puncte, sunt îndrăznețe și bine rotunjite. În literele de această dimensiune, grația formei este aproape la fel de importantă ca orice altă calitate. Astfel de litere sunt rareori folosite pentru citirea susținută; sunt destinate a fi privite aproape la fel de mult ca a fi citite. Izvoarele mai mari ale lui Caslon, cu toate acestea, sunt vădit lipsite de grație, deși puternice și clare. Canonul (aproximativ 48 de puncte) a fost tăiat nu de Caslon, ci de sau pentru Moxon și aparține secolului al IV-lea.

Fonturile de mijloc, grund grozav (aproximativ i 8 puncte) și engleză (aproximativ 14 puncte), sunt destul de cele mai bune din serie. Dacă Caslon n-ar fi tăiat alte izvoare, ar fi mai bine meritată stima pentru munca sa, exprimată atât de nediscriminatoriu. The

1 În prefața sa la Catalogul de specimene de tipărire de către tipografi și fondatori englezi și scoțieni, 1665–1830.

În aceste 11 expoziții au apărut 2 823 de cărți. 169 au fost plasate în Bembo, 115 în Basker-viUe, 68 în Times New Roman, 51 în Fournier și în Imprint, 49 în Perpetua, 43 în Walbaum, 35 în Garamond, 34 în Bell, 30 în Plantin, 29 în Poliphilus și 26 în Caslon. Restul de 123 de cărți au fost plasate în 30 de tipuri mai puțin frecvent utilizate.

proporțiile literelor sunt admirabile și forma lor satisfăcătoare. Celelalte fântâni ale lui Caslon sunt considerate copii ale tipurilor contemporane, dar dacă acestea sunt copii, originalele nu au fost urmărite. Pe utilizarea acestor două izvoare, William Pickering și Charles Whittingham și-au bazat renașterea designului cărților la mijlocul secolului al XIX-lea.

Cea mai veche dintre fântânile romane ale lui Caslon, pica (aproximativ 12 puncte), a apărut în 1725 și este cea mai puțin satisfăcătoare dintre toate. Stricturile lui Bruce Rogers, citate mai sus, pot fi aplicate în mod adecvat acestui izvor în special. În plus, literele suferă de o lipsă de contrast în umbrire, ceea ce le lipsește de

grație. Cursele principale sunt subțiri și au nevoie de mărirea cauzată de o impresie fermă într-o hârtie destul de moale, aspră. Relaxarea potrivirii, care acum desfigurează tipurile turnate din matricele originale, precum și din copii, nu este evidentă în specimenul lui Caslon de i 7 3 3; este probabil ca fântâna să beneficieze de a fi turnată pe un corp ceva mai îngust.1

Unele dintre defecte ale pica apar în fântânile mai mici, deși într-o măsură mai mică; calitatea acestora variază, iar unul sau două dintre ele pot fi folosite în mod atractiv. În ceea ce privește precizia tăieturii, ei sunt foarte departe nu numai de unele dintre fețele franceze și engleze de la sfârșitul secolului al VIII-lea, ci și de unele fețe franceze din secolul al XVI-lea.

Capitalele din toate fântânile sunt mai puțin frumoase în proporții decât unele majuscule mult mai vechi, cum ar fi cel al lui Jenson și, în plus, sunt deosebit de grele în comparație cu literele mici.

Cursiv este înclinat abrupt, neobișnuit de ușor de contur în proporție cu litere mici romane., și echipat cu o gamă considerabilă de majuscule swash. Fețele îndrăznețe de design ulterioară sunt disponibile pentru a fi utilizate cu fonturile originale și cu versiunile produse pentru toate cele trei mașini de compunere, și există o Titulare Monotype (seria 209).

Până la sfârșitul secolului al XVII-lea, vechea tradiție a designului de tip roman, începută de fântânile Aldine și continuată de cele ale lui Garamond și Van Dijck, se stingea deja. În opera lui Caslon a apărut aproape pentru ultima oară și, în niciun caz, în cele mai bune condiții.

1 The Riverside Press din America are o versiune a lui Caslon distribuită în acest fel; seamănă izbitor cu Monotype Van Dijck.

§ 5 I · MONOTYPE OLD FACE SPECIAL (SERIA 2θ)

Această serie, cunoscută inițial ca Caslon Old Face Special, este o versiune regulată a unora dintre fântânile Caslon, cu unele dintre

aceleași defecte și virtuți. Unele tipografii încă îl afișează în cărțile lor de specimene ca Caslon. Literele sunt mai degrabă mai regulate decât cele ale fântânilor Caslon mai mici, iar umbrirea este mai clar marcată, dar aceeași slăbiciune a cursei principale și slăbirea potrivirii sunt evidente în unele dimensiuni. Majusculele sunt deosebit de îndrăznețe și înalte în comparație cu literele mici atenuate; în general, designul este deosebit de ușor și deschis. Gama de fântâni este limitată, deoarece nu au fost tăiate dimensiuni de peste 12 puncte. Cursiva este asemănătoare cu cea a lui Caslon. Numai figurile verticale sunt disponibile.

§ 52 · MONOTYPE BASKERVILLE (SERIA I 69)

Impulsul tradiției Aldine a designului tipografiei a dispărut, fundatorii de tipar au fost nevoiți să caute inspirație în altă parte. Singura altă influență existentă a fost aceea a caligrafiei, iar următoarea scrisoare celebră produsă în Marea Britanie a venit din mâna unui maestru de scris.

John Baskerville din Birmingham și-a format ideile despre designul scrisorilor în timpul carierei sale de început ca maestru de scris și gravor de inscripții. După ce a făcut avere în Japonia, s-a retras la vârsta mijlocie, și-a înființat o presă proprie și a scris prima sa carte în 1757.

Scrisorile sale se bazau pe forme care fuseseră curente în rândul caligrafilor profesioniști încă de înainte ca Caslon să-și taie primul pumn. Tipurile Aldine se bazau pe minuscul caroline, o scriere de mână relativ îngustă și rapidă, pentru care stiloul era ținut în diagonală față de liniile de scris, dând literelor o accentuare diagonală. Dar litera carolinei fusese precedată de o mână mai rotundă și mai formală, uncial și semi-uncial, pentru care stiloul era ținut îndreptat în sus pe pagină. Acum că scrisul de mână era mai puțin folosit pentru munca susținută, formalitatea și afișarea au revenit la caligrafie și au adus cu ei metoda mai veche de a manipula stiloul. În „mâna rotundă" de la începutul secolului al XVIII-lea accentul era vertical, dar serifurile de sus erau desenate oblic, în imitarea literelor tipărite. Tipurile care păstrează în același mod unele caracteristici ale feței vechi, în special în serif, în timp ce folosesc accentul vertical „modern", sunt cunoscute ca „tranziționale" (§§ 52-57).

Romanul lui Baskerville era atunci larg și deschis, cu stresul vertical al maestrului de scris. Cursiva lui a fost concepută în mod expres ca un auxiliar al romanului; literele erau mai largi, mai uniform și mai puțin înclinate decât cele cu caracterele cursive vechi, astfel încât să se îmbine mai bine cu romanul. Unele dintre majusculele italice au o înflorire de maestru de scris care le conferă un aspect inconfortabil atunci când sunt compuse împreună.

§ 52 · MONOTYPE BASKERVILLE (SERIA 169)

89

Corporația Monotype, care, ca și alte tăietori de pumni, a fost poate mai puțin corectă față de Caslon, i-a făcut mai mult decât dreptate lui Baskerville, copiend marele său fant de grund într-o formă mai obișnuită și strângând fitingul. Seria a fost finalizată în 1923.

Monotype Baskerville este destul de larg pentru înălțimea sa x, dar literele sunt suficient de potrivite pentru a fi economice; pentru înălțimea sa x, i 2-point Monotype Caslon este mai extravagant lateral, datorită ajustării mai largi. Datorită proporțiilor excelente ale literelor Baskerville (în special relația dintre grosimea cursei și dimensiunea contorului) și potrivirea strânsă, acesta este unul dintre cele mai lizibile și mai plăcute modele utilizate acum. Baskerville și-a proiectat scrisorile cu intenția de a le conduce, mai degrabă decât să stabilească solide în maniera obișnuită a feței vechi și, ca toate literele accentuate pe verticală, acestea beneficiază de la conducere. Cel mai evident defect al designului este că majusculele, deși nu sunt

deosebit de înalte, sunt substanțial mai grele decât literele mici. Sunt disponibile cifre de căptușeală alternative.

Extensoarele lungi speciale sunt disponibile pentru a fi utilizate cu fantele cu 2 puncte i I și I, dar extensiile obișnuite sunt destul de adecvate. Există un caracter aldine (seria 312) și, în punctul II, un cursiv aldine, precum și diverse fonturi de titluri aldine mari destinate titlurilor de ziare.

§53 · LINOTYPE BASKERVILLE

Opera lui Baskerville a fost admirată mai mult pe continent decât acasă, iar după moartea sa, pumnii și matricele lui au fost cumpărate de Beaumarchais pentru o ediție a lui Voltaire. O parte din acest material supraviețuiește (acum la University Press, Cambridge), iar seria Linotype, introdusă pentru prima dată în uz în 1931, este o renaștere în facsimil copiată din fântâna engleză turnată din propriile matrice din Baskerville. Literele de linotip sunt mai puternic desenate decât cele ale monotipului, dar majusculele sunt mult mai mici și mai ușoare proporțional cu literele mici. Sunt disponibile cifre de căptușeală alternative.

Există și o versiune Intertype, mai apropiată de designul Monotype decât de original.

§54 · LINOTYPE GEORGIAN

Stilul de tipare Baskerville și-a avut efectul asupra fondatorilor britanici de scrisori de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Printre turnătoriile care au produs tipuri în acest stil s-a numărat Glasgow Letter-Foundry a lui Alexander Wilson, care a produs primul său exemplar în 1772. George W. Jones a copiat unul dintre modelele Wilson, regularizându-l ușor în felul literelor gravate din secolul al XVIII-lea; noul serial, numit după Georgian

perioada din care a derivat, a fost produs de Linotype în 1931. (Această serie nu trebuie confundată cu un roman din secolul al XVIII-lea de Fry, numit mai târziu georgian și acum în posesia lui Stephenson, Blake.) În general, seria este similară cu Linotype Baskerville, deși puțin mai ușor și mai deschis, mai mic pe corp și nu chiar atât de larg. Sunt disponibile cifre de căptușeală alternative. Există o serie de ligaturi menite să dea literei f în limba romană și italic aspectul de kerning și un număr de litere swash pentru numerele italice. Mated bold, victorian, este un semi-bold cu un design neobișnuit de bun.

§ 55 · BULMER MONOTIP (SERIA 469)

Maistrul lui Baskerville, Robert Martin, avea un frate William, care poate a învățat cum să taie pumnii la Baskerville Press. Wilam a devenit bine cunoscut ca tăietor de pumni și a pregătit tipurile pentru monumentalul „Boydell Shakespeare”, tipărit de William Bulmer în 1792.

Romanul lui Martin a arătat un contrast mult mai clar între liniile groase și subțiri decât tipurile deja prezentate aici, iar serif-urile de sus nu erau susținute de paranteze. Greutatea accentuată a loviturilor principale poate să fi fost proiectată pentru a se potrivi noii tehnici de gravură în lemn, introdusă recent de Thomas Bewick, sau poate fi sugerată de evoluțiile continentale descrise mai târziu în acest capitol. Designul a fost introdus în 1937 pentru ediția Nonesuch Press a operelor lui Dickens și este disponibil doar în 11 și 12 puncte. Numai cifrele de căptușeală sunt disponibile.

§56 · LINOTYPE CALEDONIA

Această serie este un design din secolul al XX-lea al lui WA Dwiggins, cunoscutul tipograf american. Este numit astfel pentru că el a început prin a încerca să adapteze un chip modern (§57), descris mai târziu, cunoscut sub numele de Scotch Roman. Nemulțumit de rezultat, Dwiggins a apelat la romanul lui Martin și a produs acest nou design bazat pe scotch și tipul anterior. Seria a apărut pentru prima dată în America în 1939.

Caledonia este mai degrabă o față întunecată, dar nu excesiv, din cauza lungimii liniilor de păr subțiri care se extind până în acea parte a cursului îngroșată de obicei prin umbrire. Majusculele sunt laudabil de joase, iar literele scurte sunt mari pe corp. Sunt disponibile coborâtoare lungi alternative. Literele italice sunt largi și evită slăbirea potrivirii, care distruge unele izvoare italice. Numai cifrele de căptușeală sunt disponibile.

§57 · MONOTYPE FOURNIER (SERIA l8 5)

În timp ce dezvoltarea tipografiei în Marea Britanie în timpul secolului al XVIII-lea a fost influențată de caligrafie, designerii francezi au fost ghidați de o tipare de tip nou.

§ 57 · MONOTYPE FOURNIER (SERIA 185)

În primii cincizeci de ani de existență, Imprimerie Royale, fondată în 1640, a folosit „fețe vechi” convenționale, inclusiv fântâni tăiate de Jannon. Spre sfârșitul secolului al IV-lea a fost comandată o nouă serie de fântâni romane și italice pentru uzul exclusiv al acestei prese. Designul nu a fost lăsat pe seama tăietorului cu pumnul, ci a fost desenat pentru el de un comitet al Académie des Sciences. Comitetul, purtat de entuziasmul pentru principiile simetriei, a realizat un design remarcabil. Pentru a da literelor un aspect de echilibru, umbrirea tuturor literelor a fost desenată vertical. Deoarece unele serif-uri de picior erau orizontale și extinse atât la dreapta, cât și la stânga cursei principale, serifurile de sus ale literelor minuscule ascendente au fost tratate în același mod; toate celelalte serif-uri de sus au fost desenate în mod natural orizontal.

Specimenul de tipar regal este împărțit în două părți, sub denumirea de Azzcie/we și Aouiv/fr Typograp/zze.

Tipografia veche include personaje franceze și exotice; vignetele, armele și florioanele, gravate cu diverse

figura 15. Romain du Roi din 1702, tăiat de Grandjean.

Tensiunea verticală și serifurile superioare orizontale sunt principalele caracteristici ale designului cunoscut acum ca „față modernă” (§§ 58-66). Faptul că noua serie a Imprimeriei Royale, cunoscută sub numele de romaine, du roi, este considerată a fi primul modem, deși tăiată acum 250 de ani, indică absurditatea termenului.

Alte caracteristici ale romanului du roi au fost regularitatea pantei italicului și afinitatea acestuia pentru roman; spre deosebire de italicele vechi, a fost concepută în mod expres ca un auxiliar și nu a fost derivată din italicele destinate compoziției de text în sine. Noul design, totuși, a păstrat anumite caracteristici vechi ale feței, cum ar fi lipsa contrastului ascuțit între gros și subțire și liniile cursive de început în ij m np și r. Într-o versiune ulterioară, tăiată de Louis Luce, aceste lovituri de început au început să capete aspectul de serif.

Nu era permisă copierea romanului du roi, dar influența acestuia asupra tăietorilor de pumni francezi era evidentă. Unul dintre cei mai faimoși dintre aceștia a fost fondatorul parizian Pierre Simon Fournier, cunoscut și sub numele de Fournier le Jeune, deoarece era membru al unei familii de meșteri eminenți. Fournier a studiat opera contemporanilor și predecesorilor săi, iar influența acestora apare în desenele sale. Gust hollandois, din care seria Ehrhardt a fost un exemplu, suferise influența rafinată și slăbitoare a binecunoscutului tăietor de pumni JM Fleischmann, iar Fournier a derivat proporțiile unora dintre romanii săi subțiri și îngusti din Fleischmann și din versiunea lui Luce a lui Luce. the roman du roi. Din romanul lui Luce a copiat și verticala,

sau aproape verticală, accentuarea unora dintre scrisorile sale. O inovație a fost folosirea de top-serif, ca cele ale romanului, în loc de început-stroke în ijmnp și r. Ca și în vechea față, toate top-serif-urile au rămas oblice, astfel încât designul cu greu poate fi spus că este fie vechi, fie modern. Monotype Corporation a produs o versiune în facsimil a unuia dintre romanii lui Fournier în 1925;1 originalele erau Sf. Augustin Ordinaire, numerele 46 (romane) și 47 (italic) în Manuel Typographique (1764-66).

Designul este ușor și deschis, iar literele sunt destul de înguste. Capitalele din seria 18 5, seria folosită în general, sunt deosebit de înalte și îndrăznețe proporțional cu litere mici, iar seria 285, care are majuscule mai scurte și mai ușoare, a fost tăiată pentru prima Nonesuch Press Shakespeare. Cursiva, influențată de scrierea de mână a zilei, este decorativă și are figuri neobișnuite— 1 23456789 o.

1 În Un număr de tipuri, domnul Morison descrie greșeala remarcabilă prin care această renaștere Fournier a fost tăiată în loc de alta

bazată pe un design mai greu, cunoscut acum sub numele de Monotype Barbou și care nu este disponibil în general.

§ 58 · MONOTYPE GOUDY MODERN (SERIA 249)

Influența romanului du roi a afectat nu numai tipurile de tipar, ci și alte tipuri de scrisori. Într-o ediție a Métamorfozelor lui Ovidiu, tipărită la Paris în 1767, legenda uneia dintre gravurile lui Gravelot a fost desenată într-o literă deschisă delicată, în care serifurile de sus orizontale și stresul vertical de tip regal erau combinate cu majuscule neobișnuit de joase și între paranteze. serifi. Una dintre aceste ilustrații, cu legenda sa, a fost reprodusă de Alfred Pollard ca frontispiciu al cărților sale Fine (Methuen, 1912). FW Goudy, designerul și tipografia american, a redesenat literele reproduse și a numit versiunea sa Goudy Open; când a văzut primele dovezi, a umplut spațiul deschis în interiorul liniilor, a produs o versiune solidă a aceleiași litere și a numit-o Goudy Modern. Aceasta a apărut pentru prima dată în 1918 și a fost recuperată de Monotype Corporation zece ani mai târziu.

Literele au o ușoară excentricitate de aspect în masă; acest lucru a împiedicat seria să devină populară pentru compunerea textului, dar s-a făcut o utilizare deosebită din când în când. Literele sunt mici pe corp, cu extensii lungi și majuscule mici, care sunt foarte puțin mai groase în cursa principală decât literele mici. Tunurile sunt extrem de groase proporțional cu înălțimea x și, deoarece nu există linii fine de păr, literele sunt deosebit de potrivite pentru hârtia de artă. Numai punctele io, ii și I2 sunt disponibile pentru compunerea textului. Literul italic a fost conceput de Qoudy ca un partener pentru roman și nu a derivat dintr-o literă anterioară. Sunt disponibile cifre de căptușeală alternative.

[93]

§ 59 · CLOPOTE MONOTIP (SERIA 341)

Metodele și materialele îmbunătățite în tipărire (inclusiv hârtia țesătă netedă [§ 180] folosită de Baskerville) au permis ca tipurile să fie și mai tăiate în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea; romain du roi nu mai era o noutate, dar influența lui nu se diminuase. În 1784, Firmin Didot, membru al unei ilustre familii de tipografi și tipografi parizieni, a introdus o „față modernă” cu adevărat. El a îmbunătățit deja sistemul de puncte inventat de Fournier și a adus ceva din aceeași abordare matematică pentru proiectarea tipurilor sale. Contrastul dintre cursa principală și linia părului în romanul lui Didot a fost mai marcat decât în seria anterioară, dar nu a fost excesiv; designul a fost admirabil de clar și deschis și în niciun caz nu merita să fie travestit așa cum a fost. Didot a produs deja un italic care se armoniza strâns cu acest roman, având același tip de serif și fiind mai larg decât italicul lui Fournier.

Artiștii aleși de MonSiEUR pentru a executa ediția sa a Gerusalemme liberata cer cu încredere abonații acestei lucrări pentru o perioadă de câteva luni să

Această artă care zilnic se înmulțește cu har

Și versurile lui Vergiliu și lecțiile lui Horațiu; Care, mai sublim încă, mai nobil în angajarea sa. Oferă un text purificat al cărților Legii,

figura 16. Romana si italica a lui Firmin Didot din 1784.

În anul de după apariția noului roman, John Bell, un fondator de tipografie, tipografie, editor și proprietar de ziare din Londra, a vizitat fondatori de tipografii și tipografi la Paris. El era deja cunoscut ca un inovator, după ce a popularizat utilizarea s-urilor scurte în cuvinte pentru a înlocui f-ul lung. În 1788, Bell a produs primul chip modern britanic, tăiat pentru el de Richard Austin. Deși evident influențate de designul lui Didot, literele lui Austin au păstrat unele caracteristici vechi ale feței - stresul nu a fost destul de constant vertical, nici serif-urile de sus destul de uniform orizontale, iar toate serifurile erau între paranteze; și italicul era mai degrabă în stilul lui Baskerville decât în cel al lui Didot. O caracteristică originală a fost că figurile variau între ele în loc să difere în înălțime, iar figurile de acest fel sunt cunoscute sub denumirea de figuri moderne, de căptușeală sau de variație — 1 23456789 0. Corporațiile Monotype

Reînvierea în facsimil, copiată după pumnele originale ale lui Bell, acum în turnătoria Stephenson, Blake, a apărut în 1931.

Literele sunt mari pe corp și destul de înguste; majusculele sunt destul de grele în comparație cu literele mici, dar sunt laudabil de mici. Asemenea celui din Baskerville, italicul este cursiv și îngust. Capitalele mici au aceeași grosime a caracterului principal ca și literele italice, care este substanțial mai mică decât cea a romanului.

§60 · VALBAUM MONOTIP (SERIA 574)

Noile romane și italice ale lui Didot au fost în curând copiate - nu foarte bine - în Germania. Unul dintre fondatorii care a produs tipuri în stilul Didot a fost Justus Erich 'Valbaum, care a lucrat între 1799 și 1836 la Goslar și Weimar. Literele sale nu au regularitatea și precizia tăieturii lui Didot, dar, în general, păstrează proporțiile originalului. Matricele sale rămân în posesia Turnătoriei Berthold din Berlin. Monotype Corporation a produs o renaștere cu facsimil în 1933.

În dimensiunea textului, Walbaum este ușor și deosebit de deschis și larg; fantele afișajului sunt mai negre și arată un contrast mult crescut între gros și subțire. Literele sunt mici pe corp și sunt destul de lejer. Cursiv, copiat îndeaproape de cel al lui Didot, nu are serif pe coborâtori. Walbaum Medium și Medium Italic (seria 575) sunt variante îndrăznețe, toate dimensiunile cărora arată un contrast puternic între cursa principală și linia părului. Sunt disponibile figuri alternative de agățat.

§61 · MONOTIP BODON! NUMĂRUL 1 (SERIA 288) Deși Didot au fost cei care au introdus chipul modern și, deși sunt disponibile versiuni ale tipurilor lor pentru compoziția mecanică, cele mai populare serii de tipuri în stil Didot sunt adaptate după desenele lui Giambattista Bodoni din Parma. Bodoni a preluat conducerea presei ducelui de Parma în 1768; a început cu tipuri de fețe cu adevărat vechi, în curând a început să folosească modele de tranziție (unele dintre ele ale lui Fournier), iar în 1785 a copiat noul Didot modern. După aceea, rar a folosit alt fel de scrisoare.

Bodoni era un tipograf ostentativ, preocupat mult mai mult de faptul că cărțile sale ar trebui să fie impresionante decât de faptul că ar trebui să fie precise sau convenabile în utilizare. Marjele largi și conducerea profundă contau mai mult pentru el decât distanțarea apropiată și chiar a cuvintelor; la tipurile sale, el a preferat precizia grației și lizibilității. Faima lui se bazează pe acuratețea tăierilor cu pumnul, fastul mise en page și perfecțiunea lucrării sale de presare.

Tipurile de seturi de mașini care îi poartă acum numele nu sunt copii directe ale desenelor sale, ci adaptări ale copiilor tipografilor ale tipurilor Bodoni. O parte din subtilitatea originalului s-a pierdut în tranziție, dar aspectul general al diferitelor serii „Bodoni” este similar cu cele din care sunt derivate.

Această versiune a fost copiată de pe tipurile furnizate de turnătoria Nebiolo din Torino și a fost produsă pentru prima dată în 1935. Este poate cea mai grațioasă și mai atractivă din seria Bodoni, plăcut deschisă și regulată, cu majuscule foarte înalte și destul de grele. Este mic pe corp și, din păcate, este disponibil doar în trei fonturi, Didot cu 10, 12 și 14 puncte, turnat pe corpuri englezești cu 11, 13 și 14 puncte. Italicul, ca și cel al lui Didot, are serifuri romane.

§62 · MONOTIP BODONI NUMĂRUL 2 (SERIA 357) Ca și Fournier, Bodoni și-a tăiat romanii în diferite greutăți și seturi. Numărul 1 (§ 61) este o versiune a unuia dintre modelele mai ușoare și mai înguste; numărul 2, prezentat aici, copiat după tipul fondatorului în 1932, este atât mai lat, cât și mai greu. Cu toate acestea, este doar de greutate medie; contrastul dintre cursa principală și linia părului este evident, dar nu excesiv. Acest tip de Bodoni este cunoscut în general ca „Cartea Bodoni”; Linotype și Intertype sunt ambele echipate cu serii așa numite și există o serie Monotype (Bodoni numărul 5, seria 504) care este foarte asemănătoare. Aceste patru serii, pentru trei tipuri de mașini de compus, constau în. Doar surse de compoziție, fără dimensiuni de afișare. Gama Monotype include și o serie de display, Bodoni numărul 4 (seria 254), foarte ușoară și rotundă și, în anumite privințe, mai apropiată decât alte serii de adevăratul stil Bodoni.

§ 63 · MONOTIP BODON! NUMĂRUL 3 (SERIA 135)

Acesta este cel mai utilizat model „Bodoni”. Îl reprezintă pe Bodoni, nu neapărat cel mai rău și nicidecum cel mai bun, dar cu siguranță la

maxim. Mai des văzută decât seria mai ușoară, este într-un fel mai tipic pentru munca lui decât ei, deoarece el a fost responsabil, în parte, cel puțin pentru tendința de a crește contrastul dintre liniile groase și subțiri.

Dacă se acceptă că acele părți pe care literele alfabetului le au în comun unele cu altele nu ar trebui să fie subliniate în detrimentul acelor părți care sunt individuale, aceasta este o formă proastă de literă.

Poate fi folosit în mod corespunzător numai în stilul pentru care a fost proiectat – stabilit în linii cu plumb foarte largi și imprimat pe o hârtie cu suprafață moale. Conducerea suficient de profundă nu poate fi adesea permisă în zilele noastre, iar serialul nu câștigă popularitate. A fost, totuși, unul dintre primele Bodonis care au fost tăiate pentru compoziția mașinii, fiind copiat în 1921 din tipuri turnate în Italia și este disponibil într-o gamă completă de fonturi, cu caractere aldine și cursive aldine (Bodoni Bold numărul 2). , seria 260). Linotipul Bodoni are avantaje similare; Intertype Bodoni a fost tăiat numai în dimensiuni de afișaj.

Acest design este una dintre acele forme extreme de litere care necesită o grijă deosebită. Dintre toate tipurile de text utilizate acum, acesta este probabil cel mai îndrăzneț și cel mai larg setat pentru înălțimea sa x; iar contrastul dintre gros și subțire este extrem de abrupt. Capitalele sunt înalte în comparație cu litere mici, iar italica, ca și alte italice Bodoni, are o puternică asemănare de familie cu romanul.

§ 64 · MONOTIP SCOTCH NUMĂRUL ROMAN 1 (SERIA 4 6)

Nu toți scriitorii britanici au fost foarte entuziasmați de chipul modern în forma sa în curs de dezvoltare, dar au fost obligați să urmeze moda. Bell's British Letter Foundry a fost vândută în 1797, iar șef de tăiat cu poanson, Richard Austin, era liber să lucreze pentru alte turnătorii. Propria lui idee despre un chip modern bun a fost probabil exprimată în fântânile pe care le-a tăiat pentru Bell; dar pentru a fi la modă a produs versiuni rigide ale stilului de litere Didot și Bodoni. Unele dintre aceste fântâni au fost furnizate Turnătorii Wilson din Glasgow, deja menționată ca având un design bun de tranziție (§ 54); alții s-au dus la firma lui William Miller and Co. din Edinburgh (Miller fusese odată maistru al turnătoriei Wilson). Popularitatea design-urilor lui Austin s-a răspândit dincolo de Scoția și a devenit cunoscut sub numele de Scotch. Această renaștere a Monotype, tăiată în 1907, a fost una dintre seriale anterioare ale corporației.

Spre deosebire de literele lui Didot și Bodoni, cele ale lui Scotch Roman sunt mari pe corp, cu prelungitoare scurte și sunt deosebit de îndrăznețe în fântânile de sub 10 puncte; cele mai mari trei fântâni, cu 10, 11 și 12 puncte, sunt considerabil mai ușoare. Capitalele nu sunt deloc prea înalte, dar sunt excesiv de grele. Asemenea celui al

lui Bell, italicul rămâne la fel de cursiv pe cât poate fi un italic modern; Serifurile romane pe litere cursive scurte pare a fi o inovație continentală pe care Austin nu a putut-o tolera. Linotype Scotch numărul 2 este un design similar, care are avantajul de a include surse de afișare.

[97]

§65 · MONOTIP SCOTCH NUMĂRUL ROMAN 2 (SERIA 137)

Acesta este un design considerabil mai ușor, mai puțin mecanic și mai lejer, tăiat în 1920. Graduarea greutății de la fântână la fântână este mai degrabă mai uniformă decât în numărul 1, dar în general cele două serii sunt similare; ambele sunt stricate de greutatea disproporționată a capitelurilor din majoritatea fântânilor. Intertype Scotch și Linotype Scotch numărul 1 sunt modele aproximativ similare.

§ 66 -MONOTIP MODERN EXTINS NUMĂR 1 (SERIA 7) Noua turnătorie Miller (mai târziu Miller și Richard) a fost probabil prima care s-a concentrat pe fața modernă, cu excluderea tuturor celorlalte. Austin a tăiat o serie de izvoare și este posibil să fi fost responsabil pentru originalul acestei serii. La începutul secolului al XIX-lea, The Times a început să folosească o față modernă Miller și Richard pentru textul său principal; și când acel ziar a instalat mașini Monotype pentru a înlocui formele anterioare de mașini de tipografie pe care le folosea, fața textului a fost tăiată cu atenție pentru Monotype și adusă în uz în 1902. Nu se distingea în mod deosebit în formă de litere, seria este echipat cu o gamă largă de sortimente matematice și alte tipuri speciale; Numai intervalul matematic numără peste 600 de feluri.

Multe alte chipuri moderne, care sunt rareori sau vreodată folosite și care au puțin să le recomande tipografului, sunt lăsate în afara acestui cont, fără regret.

§ 67 · ONOTIP STIL VECHI NUMĂR 2 (SERIA 2)

De-a lungul primei jumătăți a secolului al rç-lea, chipurile moderne au susținut câmpul tipografic împotriva aproape tuturor celor veniți. Nu toți mașinii de tipar și decupatorii au fost foarte entuziaști de acest tip de tipărire, dar cererea populară trebuia satisfăcută.

În aceiași ani, totuși, au avut loc ascensiunea editorului londonez William Pickering și a lui Whittingham's Chiswick Press. Pickering a fost un inovator în producția de carte; el a introdus pânza ca material de legare în anii 1820 și a fost unul dintre primii editori care și-a instruit tipografia în detalii despre designul cărților. La fel de originală era și plăcerea lui pentru tipurile vechi, la acea vreme neglijate și demodate. Folosise deja tipurile lui Baskerville, iar în rSqo el și Whittingham au început să folosească tipuri turnate din matricele lui Caslon.

Reapariția unei „fețe vechi”, așa cum ^firittingham a numit tipurile Caslon pentru a le deosebi de cele moderne, a reînviat interesul pentru literele din acest stil. Regularitatea mecanică a feței moderne și-a avut efectul asupra gustului vremii, iar tipografii din acea vreme

considerau unele dintre fântânile lui Caslon ca fiind prea neregulate ca formă pentru o utilizare satisfăcătoare.

H

În 1852, Miller și Richard, care fuseseră în fruntea producției moderne de fețe, au condus către o nouă dezvoltare prin eliberarea de exemplare ale unei fețe vechi regularizate pe care au numit-o Old Style. Noua clasă de tipuri de stil vechi, dintre care acesta a fost primul, a revenit la umbrirea treptată și la serifurile superioare oblice, dar a păstrat stresul vertical și a fost mult mai subțire în contur și mai mare pe corp decât cea mai bună dintre cele vechi. chipuri. Tipurile de acest fel au devenit populare în a doua jumătate a secolului al I-lea, fără a înlătura chipurile moderne. Aparatul Monotype a fost introdus la imprimantele britanice în 1901; primele două tipografii tăiate pentru el în Anglia au fost, în primul rând, una modernă, tăiată în 1900 și, mai târziu, în același an, acest stil vechi, adaptat după un design popular mai recent decât cel al lui Miller și Richard.

Ca și celelalte tipuri din clasa sa, designul este destul de subțire și incolor; utilizarea sa este acum limitată aproape în întregime la manualele care folosesc gama sa considerabilă de sortimente speciale pentru compunerea în limbi străine. Nu sunt disponibile cifre înclinate. Literele sunt mari pe corp, ușoare și deschise și destul de largi. Modele similare apar în gamele Linotype și Intertype ca Bookprint și Book/as Old Style.

§ 68 · IMPRINTĂ MONOTIP (SERIA I Ol)

Într-un sens, toate caracterele tip compoziție de text utilizate acum aparțin secolului al XX-lea, deoarece, indiferent de originea designului, acel design a fost redesenat pentru mașina de compunere. Tipurile deja descrise, totuși, s-au bazat pe desene din secolele trecute și, prin acord general, fiecare poate fi clasificat ca stil venețian, vechi, de tranziție, modern sau vechi. Cele nouă serii rămase (§§ 68-76) din acest capitol au fost concepute în timpul secolului actual.

Amprenta a fost tăiată de Monotype Corporation în 1912, după specificația lui JH Mason și Gerard Meynell, pentru a fi folosită în noua lor jurnală tipografică The Imprint. Din păcate, revista a urmat mai multe publicații excelente de acest gen, dar tipul de liter, oferit comerțului de către proprietari, supraviețuiește în uzul și stima generală.

Amprenta a fost redesenată dintr-o față veche de la sfârșitul secolului al XVIII-lea1, dar este mai mare pe corp decât majoritatea fețelor vechi. Literele sunt desenate robust și sunt potrivite pentru toate tipurile de utilizare modernă. O gamă extrem de largă de sortimente speciale este disponibilă pentru limbi străine și alte setări speciale. Bold-ul împerecheat, Imprint Bold (seria 3 10), are o înălțime x puțin mai mare decât romanul obișnuit. Imprint Bold numărul 2 (seria 410)

este echipat cu caractere cursive aldine. Există alternative vechi și figuri moderne.

O serie Intertype foarte asemănătoare este cunoscută sub numele de Period Old Style.

1 Un număr de tipuri

[99]

§ 69 · LUTETIA MONOTIP (SERIA 2 5 5)

Turnatoria de istorie și presa de la Enschedé en Zonen din Haarlem este unul dintre puținele locuri din lume în care poansonele sunt încă tăiate manual, desigur. Proiectantul șef al turnătoriei în acest secol este Jan van Krimpen, care a proiectat Lutetia în 1923 și 1924 și a supravegheat tăierea acesteia, pentru uzul exclusiv al lui Enschedé. Lucrarea a fost finalizată la timp pentru ca tiparul să fie folosit pentru tipărirea oficială olandeză pentru Expoziția Internațională de Arte Moderne Decorative și Industriale, care a avut loc la Paris în 1 9 2 5. Tipul și-a făcut prima apariție într-o carte care descrie contribuțiile olandeze. la expoziție și își ia numele de la orașul debutului său. Versiunea Monotype a apărut în 1 9 3 o.

Toate izvoarele seriei sunt turnate pe corpuri Didot, care sunt mai mari decât corpurile englezești. Acesta, de exemplu, este fântâna Didot cu 1 și 2 puncte și este turnată pe un corp cu 3 puncte (engleză). Literele sunt destul de înguste și strâns potrivite; designul este poate puțin prea fantezist pentru a câștiga multă popularitate. E-ul folosit până acum, al cărui cruciș înclinat atrage atenția cititorului, poate fi înlocuit cu un e de aspect mai confortabil, care este folosit în propozițiile rămase ale acestei note. Capitalele sunt destul de înalte, dar nu excesiv de grele; E, F și L par a fi prea largi. Literele sunt foarte mici pe corp. Seria este împodobită cu niște litere swash încântătoare cu un design original și cu un italic decorativ în stilul cancelariei, care este aproximativ la fel de gros în trăsă principală ca și romanul. Există atât figuri de agățat, cât și de căptușeală.

§70 · MONOTYPE PERPETUA (SERIA 239)

Perpetua a fost comandată de Monotype Corporation și proiectată de regretatul Eric Gill, sculptorul și gravorul în lemn. Primele izvoare ale designului au fost finalizate în 1928, iar primul exemplar al seriei a fost o traducere a Patimilor Sfinților Perpetua și Feliciyr. Gill a fost un om de idei și cu o personalitate puternică, iar forma originală a unora dintre litere arată că designul alfabetelor pentru tipar are alte realizări de oferit artiștilor de talia de a le atinge.

Proporțiile capitelurilor romane, care apar în unele din inscripțiile gravate ale romanilor și mai târziu în tipărirea secolelor 1 $ și al XVI-lea, au fost oarecum uitate de secolul al XVIII-lea; Capitalele lui Caslon, de exemplu, sunt monoton chiar și în lățime. Vechile proporții au reapărut în tipografia franceză a secolului al XIX-lea, dar Gill a fost primul care a proiectat majuscule de acest fel pentru compoziția mașinilor. Un sfert

la un secol de la apariția primei dintre ele, diferitele serii Perpetua Titling sunt încă mai populare în Marea Britanie decât aproape orice altă fontă de titluri sau alfabet cu majuscule romane.

Originalitatea lui Gill apare cel mai clar în litere mici romane, în care mai multe forme de litere sunt noi în detaliu; toate sunt adaptate din alfabete concepute pentru gravare în piatră și lemn. Capitelurile sunt vizibil mai scurte decât ascendente, o altă caracteristică a fețelor vechi timpurii. Literele mici sunt destul de „moderne” în aspect, având linii subțiri de păr și linii principale puternice; serif-urile de sus, în fonturile mai mici, sunt linii de păr fără paranteze, dar nu sunt chiar orizontale și nici stresul nu este destul de vertical.

Literele italice mici sunt egale!J' remarcabil. Anumite forme de litere specifice cursivei – a ef k andy – sunt păstrate, deși nu sunt toate convenționale în detaliu; o literă – g – este derivată din scrisul de mână italic sau tipărirea urechii!J' secolul al XVI-lea-. Dar italicul nu este real!J' un italic deloc, este un roman înclinat; astfel de litere precum hi 1 mnrux și z au serife romane la piciorul strokei, precum și în partea de sus, și diferă substanțial!J'de la roman pe!J' prin faptul că sunt înclinate spre dreapta. Gill concepea litere italice de acest fel încă din anii 1$oo și publicase un design foarte asemănător cu acesta în 1909. Spre deosebire de experimentele ulterioare „roman înclinat”, Perpetua italic este suficient de diferit de roman pentru a fi vizibil diferit. când este folosit ca auxiliar/.

Tendința „față veche” a lui Perpetua roman în 30 de puncte și mai sus este interesantă, deși nu este importantă în ceea ce privește textul. În Perpetua cu 48 de puncte dimensiunea sa i de 2 puncte, Perpetua este neobișnuit de mic pe corp – mai mic, de fapt, decât i 2 puncte al oricărei alte serii utilizate în prezent pentru compunerea textului. Majusculele sunt foarte puțin mai grele decât literele mici. Pentru înălțimea lor x, literele mici sunt deosebit de late. Există atât figuri de agățat, cât și de căptușeală.

Există un roman îndrăzneț împerecheat, Perpetua Bold (seria 461) și mai multe serii de titluri—Titulare (seria 258), Titlul nr. 2 (seria 543), titrarea grațioasă Light (seria 480) și utilul Titrare aldine (serie). 200).

§ 71 · MONOTIP EMERSON (SERIA 320)

Proiectarea acestei serii a fost începută în Germania în 1930 de Joseph Blumenthal, tipografia și profesorul din New York și co-proprietar al Spiral Press. Numit Spiral, serialul a fost turnat de Bauer Foundry

din pumni tăiați manual; în 1935 a apărut versiunea Monotype, redenumită Emerson.

Emerson este deosebit de potrivit pentru procesele și suprafețele moderne; fiecare parte a fiecărei litere este puternic desenată, iar proporțiile literelor sunt bune. În detaliu, acestea sunt poate mai puțin satisfăcătoare, dar aspectul general al designului este clar și plăcut; stilul în general al literelor și figurilor este cel al unui chip bătrân. Literele sunt mici pe corp, iar majusculele sunt înalte, dar ușor desenate. Gama de fonturi de compoziție este limitată, dar se adaugă mai multe. Italicul are o strânsă afinitate cu romanul, fiind asemănător ca set și greutate și în tratarea top-serifului.

§72 · MONOTYPE ROMULUS (SERIA 458)

Proiectarea familiei Romulus a fost începută în 1931 de Jan van Krimpen. Familia originală este cea mai cuprinzătoare concepută vreodată pentru cărți, deoarece include trei tipuri de text roman - roman standard (cu roman înclinat), roman semi-bold și roman bold condensat - și patru sans-serif împerecheate, care se aliniază cu textul se bazează; fântânile sans-serif sunt cunoscute sub denumirea de Light, Normal, Semi-bold și Bold, iar a doua și a treia dintre acestea sunt potrivite ca greutate cu Romulus roman și semi-bold. Pe lângă toate acestea, există un italic ornamental numit Cancelleresca Bastarda, care se aliniază cu celelalte izvoare de dimensiuni adecvate dacă sunt cu plumb. Toate aceste izvoare au fost tăiate de Enschede; numai romanul standard și semi-bold (Romulus Bold, seria 520) au fost totuși tăiate de Monotype. Primele fântâni au apărut în 1936.

Romulus - numele a fost sugerat de doamna Beatrice Warde ca fiind potrivit pentru un tip roman simplu de tip tradițional - este conceput în stilul unui chip vechi, dar este mai larg și mai regulat în detaliu decât majoritatea serilor din acea clasă. Literele sunt late și destul de ușoare. Ele sunt într-adevăr foarte mici pe corp și sunt turnate pe corpurile lui Didot. Majusculele sunt foarte înalte în comparație cu literele scurte, dar sunt ușor desenate. Sunt disponibile căptușeli alternative și figuri de agățat.

Romulus și italic: Romulus normal sans-serif

Romulus semi-bold: Romulus semi-bold sans-serif

Romulus bold condensat

Romulus light sans-serif

Romulus îndrăzneț sans-serif

Romulus si Cancelleresca Bastarda

Romulus este împerecheat cu un roman înclinat (§ 74), care este frumos, dar nu se distinge cu ușurință de romanul vertical, fiind nu numai asemănător ca formă, ci și ca grosime. Majusculele romane înclinate sunt o caracteristică neobișnuită a seriei.

§ 73 · MONOTYPE TIMES NEW ROMAN (SERIA 327)

The Times s-a mulțumit de mai bine de o sută de ani cu chipul modern Miller și Richard și cu re-decuparea în facsimil pentru a fi folosită cu Monotype. Acest lucru nu sa datorat în întregime conservatorismului; seria Miller și Richard este mai plăcută decât urâtele familii ionice și rude folosite încă de multe ziare. Într-adevăr, The Times a condus adesea calea către noi dezvoltări în tehnica de tipărire și a fost în curând infectat de renașterea interesului pentru designul tipăririi, care creștea în anii 1920. În octombrie 1932, The Times a apărut într-o serie complet nouă de tipări, mai practice și mai arătoase decât cele vechi. Această serie a fost tăiată pentru The Times de Monotype Corporation sub supravegherea domnului Stanley Morison, care a fost consilier tipografic atât pentru ziar, cât și pentru corporație. Un an mai târziu, The Times New Roman a fost pus la dispoziția întregului comerț al tipografiei, așa cum Imprint fusese cu douăzeci de ani înainte.

În structură, designul seamănă foarte mult cu Monotype Plantin. Literele sunt neobișnuit de înguste, neobișnuit de mari pe corp și puternic desenate, ca acele izvoare olandeze și germane de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, ale căror copii sunt Janson și Ehrhardt. Pentru a compensa efectul ușor de îngroșare al tipăririi ziarelor, serifurile și liniile de păr sunt mai tăiate decât în majoritatea fețelor vechi, iar în aceste detalii designul este „modern” ca aspect. Descendenții sunt neobișnuit de scurți, pentru compoziția economică în coloanele înguste ale unui ziar; pentru măsurile mai largi de carte este nevoie de mai mult spațiu între linii și pot fi utilizați coborâtori lungi alternativi. Există o gamă largă de sortimente speciale pentru configurarea în limbi străine și atât figurile suspendate, cât și căptușeli.

Gama de fântâni este extinsă, iar cele mai mici fântâni dintre toate sunt deosebit de bune, deși unele dintre bolurile din punctul minuscul 4^ au fost înghesuite pentru a lăsa loc pentru descendenți. Seria este văzută cel mai bine sub 12 puncte; proporțiile fântânilor mai mari, deși practice, sunt lipsite de grație. Cursiv este în stilul italic Didot; unele dintre literele minuscule neascendente au serif de sus în roman, doar ușor între paranteze și aproape orizontale.

Times Bold (seria 334) este un design neobișnuit. În seriale turnate în linie, bold este duplex cu mediu și, prin urmare, trebuie să aibă același set; Prin urmare, modelele turnate în linie tind să fie semi-îndrăznețe, mai degrabă decât îndrăznețe, pentru a menține ghișeele deschise. Fonturile îndrăznețe Monotype au contoare deschise și curse principale grele, deoarece sunt mai late decât mediile. Times Bold, conceput pentru a fi setat atât pe mașini turnate în linie, cât și pe un singur tip, este un veritabil bold de setare egală cu medii și, prin urmare, are contoare deosebit de înguste. Există și un cursiv aldine util.

Times New Roman Wide (seria 427) este o versiune extinsă a aceluiași design, care poate fi la fel de utilă pentru lucrări de carte. Literele sunt puțin mai îndrăznețe decât cele din seria 327 și puțin mai mici pe corp; capitelurile sunt vizibil mai mici. În ciuda numelui său, seria

427 este foarte puțin mai largă decât seria standard și este mult mai îngustă pentru

x-înălțime decât majoritatea modelelor de carte. Sunt disponibile coborâtoare lungi; seria 427, atunci când este folosită cu coborâtoare lungi, este cunoscută ca seria 627, Times New Roman Book. Alinierea literelor pe corpul lor este de așa natură încât nu pot fi folosite în aceeași linie ca Times Bold.

Times New Roman Semi-Bold (seria 421) a fost folosit la dimensiuni mici pentru compunerea textului. Este mai lizibil decât seria 334, având mai multe contoare deschise; din păcate, nu se aliniază nici cu seria 327, nici cu seria 427 și, prin urmare, nu poate fi folosit ca un însoțitor aldine, oricât de util ar fi. Seria include un cursiv semi-aldine.

Celelalte serii care alcătuiesc această familie foarte cuprinzătoare sunt Times Titling (329), Bold Titling (332), Bold Titling Number 2 (328), ale căror 8 puncte sunt de asemenea tăiate în cursiv, Extended Titling (339) și Hever Titling (355), acesta din urmă având un design fundamental diferit de cel al celorlalte serii de titluri.

Times și Times Bold sunt, de asemenea, disponibile pentru setare pe mașinile Linotype și Intertype.

§ 74 · LINOTYPE ELECTRA

Electra a fost concepută pentru Linotype de către WA Dwiggins, ca „un efort de a produce o față cu mișcare rapidă, puțin în afara liniei „fației vechi” sau „moderne”. Cred că numele Electra sa sugerat ca o posibilă expresie a energiei electrice și a ritmului rapid.”* Literele sunt deosebit de înguste și mari pe corp; coborâtoare lungi alternative sunt disponibile și sunt folosite aici. Detaliile neobișnuite ale designului sunt arcurile cu vârf plat ale hmnp și q și serifurile superioare grele ale literelor scurte. Capitalele sunt destul de înalte: figurile, chipul vechi. Seria a fost pusă la dispoziție pentru prima dată în America în 1935 și a fost folosită pe scară largă acolo; este disponibil în Marea Britanie din 1937, dar nu a devenit foarte popular, poate din cauza aspectului său neobișnuit, iar gama de fântâni este încă foarte limitată.

În eseul său „Către un italic ideal”, Stanley Morison a subliniat natura nesatisfăcătoare a majorității italicelor ca auxiliare ale romanului, din cauza neasemănării lor de design. El a sugerat că literele romane și cursive ar trebui să fie într-adevăr foarte strâns legate în design și că literele cursive ar putea fi într-adevăr diferențiate de roman doar prin înclinația sa. Urmând această sugestie, Dwiggins a proiectat un „roman înclinat” pur pentru Electra, fără caracteristici italice, cu excepția înclinării spre dreapta. Rezultatul, deși se potrivea excelent compoziției pentru turnarea în linie, nu a fost un succes, deoarece ușoară înclinare a literelor nu a fost suficientă pentru a le distinge de roman. Dwiggins a conceput un cursiv mai cursiv, dar acesta nu este disponibil în Marea Britanie.

* Dintr-o scrisoare către autor.

t În Fleuron, numărul 5, 1926.

§ 75 · SPECTRU MONOTIP (SERIA 556)

Acest chip a fost proiectat între 1941 și 1943 de Jan van Krimpen, la instanța Companiei de Editura Spectrum din Utrecht. În iulie 1956, pe măsură ce această carte este publicată, Monotype Corporation este încă angajată în tăierea versiunii sale a designului, iar dimensiunile afișajului vor urma.

Cursiva destul de corectă, în stil cancelarie, este deosebit de îngustă, pentru economie în compoziția biblică pentru care a fost concepută fața. Capitalele sunt ușor desenate în comparație cu majusculele, care sunt mai grele decât majusculele mici. Cifrele de agățat și de căptușeală sunt disponibile atât în romană, cât și în cursive.

§ 76 · LINOTYPE P1LGR1M

În 1936, The Limited Editions Club of New York a lansat o ediție a Călătoriei sentimentale a lui Sterne, proiectată și tipărită de Eric Gill. Pentru această carte, Gill a conceput un roman cu 14 puncte pe care l-a numit Bunyan; pumnii au fost tăiați pentru el de turnătoria Caslon. Versiunea Linotype a acestei fântâni, redenumită Pilgrim, a apărut la începutul anului 1953.

Poate cea mai evidentă trăsătură a seriei este ușor contrastul dintre liniile groase și subțiri; stresul vertical este greu de observat. Capitalele sunt unice dintre cele din seria de texte prezentate în acest capitol, deoarece au exact aceeași grosime a cursei principale ca și literele mici; ele sunt, de asemenea, mai mici proporțional cu înălțimea x minuscule decât cele ale oricăreia dintre celelalte serii. Pe lângă majusculele obișnuite, sunt disponibile majuscule speciale romane și italice, duplex împreună. Figurile sunt chip vechi. Italicul, ca și cel al lui Perpetua, este aproape un roman înclinat; a fost adaptat pentru Linotype din desenele lui Gill cu două majuscule și șase litere minuscule cursive.

§ 77 · TIPURI PENTRU VIITOR

Aceste treizeci și șapte de chipuri, împreună cu familiile lor, formează majoritatea tipografiilor de carte, disponibile în prezent pentru tipograful britanic. Ce să sperăm în viitor?

Nu s-ar câștiga nimic dintr-o încercare de a prognoza gustul tipografic și moda timpului viitor, dar problema este atât tehnică, cât și estetică. Cu siguranță este de sperat că viitoarele modele de tipare vor poseda virtuțile practice, indiferent de valoarea lor artistică.

Unele dintre tipurile din secolul al XX-lea descrise în acest capitol pot indica calea către dezvoltări viitoare.

Gama de sortimente speciale disponibile în prezent va fi probabil îmbunătățită în timp. Cifrele și fracțiile superioare pot fi necesare pentru mai multe tipuri de decor, dar nu trebuie să fie folosite pentru multe serii;

cele mai multe dintre aceste tipuri sunt „moderne” în design și ies în evidență incongruent din mijlocul unei pagini cu chip vechi. Prea puține serii sunt echipate atât cu chip vechi, cât și cu cifre moderne; tipograful le poate cere adesea pe ambele în aceeași fântână. Unul dintre cele mai vizibile defecte dintre toate, cu excepția uneia și a trei serii de texte Linotype, este absența majusculelor mici înclinate; acestea ar fi, cu siguranță, utilizate pe scară largă dacă ar fi disponibile în general, de exemplu în titluri cu majuscule mici, unde trebuie inclusă o frază străină sau un titlu al unei cărți; sau pentru titlurile din text, pentru a le diferenția de titlurile cu majuscule mici; sau pentru numele personajelor din piese, în special atunci când numele apar în mijlocul direcțiilor de scenă stabilite cu litere italice, majuscule și minuscule.

Viitorii designeri pot fi, de asemenea, mai întreprinzători decât cei din trecut în furnizarea de semne de punctuație noi sau adaptate, și chiar de caractere secundare. Van Krimpen, de exemplu, a prevăzut pentru utilizarea cu seria sa Romulus o mică lovitură oblică, care poate fi folosită în loc de virgulă, punct întreg sau oblic lung; de exemplu:

HAARLEM / JO. ENSCHEDÉ EN ZOEN 'S-GRAVEHAGE ' FIRMA LJC BOUCH BR MDCCCCXXXXIII

Antipatia modernă față de punctuația în liniile de afișare a condus la utilizarea unui punct care variază cu centrul literelor scurte sau majuscule și care este folosit pentru a înlocui fie punctul complet, fie virgula, ca în titlurile secțiunilor din această carte. Inițiativa în planificarea punctuației poate fi văzută și în figura 19, § 88 și în utilizarea asteriscului Centaur (*) în figura 20, § 90.

Romulus și Times New Roman arată, de exemplu, că scrisorile de tipărire grațioase și utile pot fi încă proiectate. Ambele sunt exemple ale unei familii de tip elaborate pentru care viitorii designeri de cărți își pot găsi o utilizare și pot crea o cerere; politica Monotype Corporation^ de producție matricială include extinderea seriei existente în familii extinse, iar această politică este probabil să exercite o oarecare influență asupra modei în selecția tipului. Există motive să ne așteptăm atât la modele bune ale părinților, cât și la un număr mare de descendenți.

Tendința producției industriale de cărți de calitate mai bună este spre utilizarea hârtiei dure, comparativ netede. Hârtiile pufoase cu textură liberă provoacă probleme la aparat, nu iau bine cerneala și conferă cărții un volum spongios, inutil; hârtiile mai dure și mai bine finisate, pe de altă parte, pot fi folosite cu blocuri semiton (§ 125)

și în sine sunt mai durabile. Astfel de hârtii nu fac nimic pentru a îngroșa liniile de păr ale literelor tipărite; este nevoie de mai puțină presiune la imprimare, iar cerneala nu

răspândit spre exterior în aceeași măsură. Această amprentă mai ușoară reduce uzura suprafeței de tipărire și produce o pagină care este plată și netedă, mai degrabă decât zbârcită și gropită cu lucrări de presare grele. Procesele de imprimare la suprafață și în adâncuri (capitolul i 5) nu fac nicio măsură pentru a îngroșa liniile fine ale literei tipărite, indiferent de hârtia folosită cu acestea; iar procesele subsidiare, cum ar fi electrotiparea și stereotipul (§§ 131-2) ar trebui să cauzeze puține sau deloc distorsiuni.

Private de orice îngroșare artificială, modelele de tip viitor vor avea nevoie de putere proprie. Liniile de păr foarte subțiri și, prin urmare, orice contrast brusc între cele mai groase și cele mai subțiri mișcări, pot ajunge să fie considerate slăbiciuni grave. Viitoarele tipografii vor fi, probabil, concepute pentru a face un aspect bun pe hârtie de artă, fără să pară să devină aglomerate pe o suprafață destul de netedă, finisată la mașină.

În ceea ce privește proporțiile, este de sperat că nu vor lipsi serii destul de largi. Printre modelele puternic desenate, în care contrastul dintre gros și subțire nu este prea marcat, există câteva serii deosebit de înguste – Poliphilus, Plantin, Ehrhardt și așa mai departe – dar nu sunt suficient de largi, cum ar fi Emerson. Economie în set este cu siguranță valoroasă pentru utilizare specială, dar în combinație cu alte calități o lățime generoasă, ca în Baskerville, face mult pentru lizibilitate.

Designerii de cărți au fost prea pregătiți să renunțe la extensii adecvate și, în special, la descendente. Ar fi imposibil să se dovedească valoarea lungimii în extensii, dar nu se poate nega că liniile de lungime adecvată îmbunătățesc aspectul literelor individuale și al paginilor compuse. Ei vor face, de asemenea, ceva pentru a preveni aglomerarea excesivă a liniilor în pagină, care este o caracteristică a tipografiei de mâna a doua. În viitoarele serii de tip, vom vedea probabil descendenți scurti alternativi, a căror utilizare în cartea de carte va fi mai degrabă o excepție decât o regulă.

În ceea ce privește caracterele cursive, istoria tipăririi până în prezent oferă designerului o gamă largă de stiluri. Van Krimpen a arătat că secolul al XX-lea poate produce un nou italic în stilul cancelariei. Clasa foarte cuprinzătoare de italice vechi feței nu pare să fi inspirat mulți designeri moderni, dar include încă multe care ar merita reînviate; extinderea italicelor Caslon și „Garamond" nu este tipică pentru întreaga clasă. Pe de altă parte, diferite tipuri de italice „moderne" au fost concepute pentru a-i însoți pe romanii din secolul al XX-lea, deși majoritatea autorităților sunt de acord că italicul nu a fost în niciun caz cel mai bun în perioada modernă. Romanul înclinat pare să-și fi pierdut popularitatea, probabil din

cauza diferențierii inadecvate de tipul roman obișnuit. Cu toate acestea, un compromis - Perpetua italic - este încă admirat și poate reprezenta un punct de plecare pentru viitorii designeri.

Indiferent de forma pe care ar trebui să o ia noile serii de tip, este de sperat că acestea

va fi introdus doar pentru a satisface o nevoie și apoi numai dacă nevoia este evidentă. Repertoriul deja disponibil este mare, iar producția de noi serii de dragul noutății tinde să devină o povară pentru tipografi.

CĂRȚI

BERRY, w. TURNER și AF Johnson - Catalog de specimene! de tipărituri de tipografi și fondatori englezi și scoțieni, 1665-1830, cu o introducere de Stanley Morison (Oxford books on bibliography) - Oxford University Press, 1935 - ilustrații.

BERRY, w. TURNER și AF Johnson - An encyclopaedia of type faces - Blandford Press, 1953 - quarto: type examples: bibliography.

intertype - Specimenprintings of Intertype wide-tootlz English depth matrices - Intertype Ltd., Slough, no date: not for sale - quarto. [O carte cu exemplare separate dintr-o singură foaie.]

Johnson, AF - Modele de tip: istoria și dezvoltarea lor - Grafton, 1934 - ilustrații: bibliografie. [Suplimente updike, mai jos.]

linotype - Specimen offaces: matrix information - Linotype and Machinery Limited, 1953: nu se vinde - quarto.

monotype - Exemplare de tip-fețe, chenare, ornamente, reguli și alte materiale turnate pe mașinile de compus și turnat de tip Monotype-Monotype Corporation, fără dată -quarto. [O carte cu exemplare separate dintr-o singură foaie.]

morison, STANLEY - Modele de tip ale trecutului și prezentului - The Fleuron, 1926 - ilustrații. morison, STANLEY - Un număr de tipuri tăiate pentru compoziția mașinilor și introdus la University Press, Cambridge, 1922-1932 - University Press, Cambridge, tipărit privat, 1953: nu sunt de vânzare - exemple de tipar. [Conține informații istorice de mare interes.] REED, TALBOT BAINES - Istoria vechilor turnătorii de litere engleze - Publicat pentru prima dată 1887: ediție nouă, revizuită și mărită de AF Johnson, Faber și Faber, 1952 - ilustrații: bibliografie. [Esențial pentru studiul designului de tip și al istoriei sale.]

STEPHENSON, BLAKE - Exemplare de tipuri de tipărire de la Stephenson Blake, Caslon Letter Foundry, Sheffield - Sheffield, 1950.

updike, daniel berkeley - Tipuri de tipărire, istoria lor, forme și utilizare: un studiu de supraviețuire - Oxford University Press: publicată pentru prima dată, 1922; Ediția a II-a, 1937: două volume - ilustrații. [Lucrul principal pe acest subiect.]

Vezi, de asemenea, după capitolul 1, jennett, morison, simon și updike; după capitolul 5, de vinne (Tipuri de imprimare simplă), goudy, legros și thomas; după capitolul 7, biggs (Approaclz) și pyke; în § 240, morison (Patru secole, 1924); iar în § 241, morison.

9

Principii de proiectare a textului

Compoziția textului trebuie să pară atât lizibilă, cât și lizibilă. 1 Privirea obișnuită trebuie mai întâi să fie atrasă de cuvintele tipărite, apoi trebuie să fie invitată să călătorească de-a lungul liniilor. Orice ciudățenie sau ambiguitate care poate atrage atenția cititorului sau poate întrerupe ritmul lecturii este cel mai bine evitată.

O persoană dotată cu determinare și o vedere adecvată poate citi aproape orice fără dificultate conștientă; până la un anumit punct, tipărirea proastă nu este incapabilă de a fi citită. Tipărirea care este proastă dincolo de acest punct este prea proastă pentru a fi citită și, prin urmare, nu merită efectuată. Limita este rar sau depășită vreodată, dar este prea des abordată. Producerea anumitor ziare este un exemplu; unele dintre tipurile de caractere folosite pentru text sunt subțiri și deformate: spațierea textului și aranjarea titlurilor sunt uneori inadecvate până la extrem: utilizarea matricilor uzate face să apară linii de păr între litere: și părți din literele și semnele de punctuație nu apar adesea pe hârtie. Dar oamenii suportă asta – într-adevăr, cu greu observă; ziarele sunt adesea citite la lumină indiferentă în autobuzele și trenurile în mișcare și în mulțimile în care cititorul trebuie să țină ziarul mult prea aproape de nas.

A citi fără dificultate conștientă nu este același lucru cu a citi fără efort. Unii copii citesc cu aviditate și pe ascuns după ce s-au culcat, la lumina slabă a unei torțe electrice sau în umbrele adunate ale unei seri de vară. Copilul poate observa nicio dificultate; dar câțiva ani de acest tip de oboseală a ochilor vor agrava cu siguranță defectele de vedere. Oboseala ochilor provocată cititorilor mai în vârstă de tipografia proastă, poate prea ușoară pentru a fi observată la momentul respectiv, poate provoca dureri de cap și o deteriorare treptată a vederii. Tipul care este prea mic sau prea mare, prea strâns sau prea larg distanțat, tocește fără îndoială plăcerea de a citi și tinde să-i descurajeze pe toți, cu excepția pasionaților.

Lizibilitatea, deci, este scopul. Poate fi definită ca capacitatea unui text de a fi citit, de către cititorul căruia și în circumstanțele pentru care este destinat, cu rapiditate și acuratețe obișnuită și fără efort nejustificat.

În „Un studiu psihologic al tipografiei”, Burt subliniază că textul nu este întotdeauna atât de lizibil pe cât pare cititorului.

Este imposibil de demonstrat în ce moment un text tipărit încetează să mai fie lizibil conform acestei definiții sau chiar dacă un text este mai lizibil decât altul. Nu există principii general acceptate conform cărora lizibilitatea poate fi asigurată fără greșeală. Singurii ghiduri ale tipografului sunt ochii lui; și nu poate întotdeauna să-și testeze specificațiile pentru compunerea textului prin citire susținută, ci trebuie să judece efectul lor examinând una sau două pagini specimene. El își poate ascuți judecata doar evaluând fiecare exemplu de setare a textului care se află la distanță de braț și, astfel, păstrându-și ochii sensibili la detalii și proporții.

S-a dovedit foarte puțin despre lizibilitate și acesta este unul dintre motivele pentru care tradiția în stilul de setare a textului își păstrează influența. Avantajele unor astfel de modificări radicale, cum ar fi utilizarea tipurilor sans-serif pentru lectură susținută, pot fi afirmate doar în fața dezacordului dintre majoritatea cititorilor și tipografilor.

Impopularitatea unei schimbări atât de mici precum omiterea serifurilor sugerează că fiecare detaliu tipărit poate avea o anumită valoare pentru cititor. Detaliile unei pagini care urmează să fie tipărită pot fi variate într-o măsură considerabilă; fiecare tipare are particularitățile sale de serif, stres, greutate, set, potrivire și dimensiune pe corp, iar fiecare fontă din serie poate fi setată într-un număr de măsuri diferite și distanțată diferit atât pe orizontală, cât și pe verticală. În afară de aceasta, cerneala de diferite grade de negru poate fi folosită pe hârtii de o varietate de nuanțe și există și alte variabile care sunt tratate în alte capitole. Tocmai printr-o ajustare atentă a tuturor variabilelor paginii de text între ele, sub îndrumarea unui ochi exersat și sensibil, se obține lizibilitatea.

Designul paginii de text este sarcina principală a designerului de carte; nu numai acest capitol, ci șase dintre cele care îl preced și nouă dintre cele care urmează se ocupă mai mult sau mai puțin direct de această sarcină. Acest capitol descrie doar câteva principii care guvernează alegerea zonei de text și aranjarea tipului în cadrul acesteia; capitolul următor se ocupă de detalii de aranjare, iar capitolul de după aceea de tipografia decorativă, care afectează într-o oarecare măsură pagina de text.

§ 78 · ZONA DE TEXT

Dimensiunile zonei de text sunt desigur influențate de cele ale formatului și ale marginilor, dar sunt prea importante pentru a fi determinate în final de asemenea influențe. Marginile sunt de fapt doar spațiul suplimentar de pe pagină în jurul textului și, dacă au fost deja planificate, este posibil să fie nevoie să fie modificate pentru a se potrivi cu zona de text.

În scopuri de proiectare, zona de text poate fi definită ca spațiul ocupat de linii de text și de titlu, dacă există. Titlul ocupă de

obicei suficient spațiu pentru a fi contat ca o linie suplimentară; numărul paginii,

dacă este plasat în orice altă poziție decât în titlu, nu este suficient de vizibil pentru a părea să extindă zona. Dacă vor fi utilizate note marginale sau ilustrații, vor exista de fapt două zone de text; trebuie luat în considerare aspectul oricărei pagini care nu poate avea nimic în marjă, precum și cel al paginilor ale căror margini sunt ocupate. Dacă textul urmează să fie setat în două sau mai multe coloane, trebuie luat în considerare spațiul dintre coloane; cu excepția cazului în care coloanele trebuie să fie aglomerate inconfortabil, acest spațiu se poate extinde până la un pica sau mai mult.

Măsura este influențată de setul fântânii care urmează să fie utilizat și de numărul de ens care trebuie setat în linie. Pentru comoditatea operatorului de tastatură, măsura este descrisă în pics sau i ems în 2 puncte; se pot folosi jumătate sau sfert de pică.

Măsura oricărui cadru poate fi, de asemenea, influențată de natura textului. În contextul textului principal, acest lucru este valabil mai ales pentru versetul (§ 85), dar se poate aplica paginilor preliminare și din spate ale oricărei cărți. Dacă, de exemplu, un index conține în fiecare rând un singur cuvânt sau expresie și câteva numere de pagină, toate cu caractere mici, majoritatea rândurilor ar umple mai puțin de jumătate din măsura potrivită pentru compoziția obișnuită a textului și două coloane va fi, prin urmare, mult mai economic decât unul. În același mod, o măsură îngustă, fie în două coloane sau nu, este deosebit de potrivită pentru orice text, cum ar fi un dicționar, în care există o proporție mare de rânduri scurte.

Adâncimea zonei de text poate fi descrisă și în pics, dar este mai bine descrisă în rânduri de text (de exemplu, ii-punctul i|-punctul cu plumb, 38 de linii și titlu). O descriere mai meticuloasă ar include corpul titlului și, de asemenea, spațiul suplimentar dintre titlu și text. Adâncimea este guvernată de corpul textului, de spațiul interliniar suplimentar și de numărul de linii de pe pagină.

A utiliza aceeași zonă de text în toată cartea, pentru tipărire, ilustrare și orice altceva, simplifică impunerea și conferă paginilor unitate de aspect. Această uniformitate a zonei de la o pagină la alta, cel puțin în ceea ce privește textul, a devenit de fapt unul dintre elementele esențiale ale unei cărți bune și, deși, desigur, textul nu trebuie să ocupe întreaga zonă, cu greu nu este permis să ocupe mai mult. , chiar și atunci când dificultățile ar fi rezolvate printr-o relaxare a regulii. Puține imprimante de cărți, de exemplu, ar permite adăugarea unei linii la o pagină întreagă, pentru a lega o notă de subsol cu ultima linie de text de pe pagină. Unele imprimante, totuși, sunt pregătite să strice aspectul deschiderii reducând avansul pe o pagină, pentru a găzdui o linie suplimentară în zona de text standard.

La fel ca cele ale paginii în sine, proporțiile zonei de text au propria lor valoare estetică și atât aspectul cărții, cât și lizibilitatea acesteia pot fi îmbunătățite prin utilizarea unei măsuri ceva mai înguste decât de obicei.

[111]

§79 · FÂNŢĂ

A alege o fontă înseamnă în primul rând a alege dimensiunea tipului. Designul tipului a fost deja luat în considerare în capitolul 7. Nu trebuie uitat faptul că fonturile dintr-o serie pot diferi substanțial ca caracter; acest lucru este deosebit de important atunci când se utilizează o serie în care calitatea fântânilor este neuniformă. În majoritatea seriilor nou proiectate, aproximativ trei fântâni sunt tăiate din aceleași desene; diferențele considerabile ale corpului necesită desene noi, deoarece fântânile mici trebuie să difere în proporție de cele mari. Există, prin urmare, unele diferențe foarte reale între fântâni, dar ele nu sunt întotdeauna evidente. Dacă, după ce a ales o serie, designerul se simte nemulțumit de sursa particulară pe care ar dori să o folosească, ar putea fi nevoit să se întoarcă și să găsească o altă serie; o mare parte din designul cărții constă în compromis și reconsiderare de acest fel.

În primul rând, dimensiunea tipului trebuie să se potrivească cititorului căruia îi este destinată cartea și circumstanțelor în care urmează să fie citită. Mărimea aparentă a scrisorilor este foarte greu de definit; nu este o chestiune de o singură dimensiune, deși înălțimea x are o treabă bună cu ea. Nici nimeni nu a reușit să demonstreze că un anumit tip de cititor necesită un tip de o anumită dimensiune. Sir Cyril Burt a sugerat1 anumite tipuri de mărimi ca fiind potrivite pentru anumite grupe de vârstă în rândul elevilor, bazându-se pe testele din clasă. Rezultatele acestora sugerează că copiii sub 7 ani au nevoie de echivalentul a Times New Roman cu 24 de puncte, cu plumb de 6 puncte, și că, pentru copiii de peste 12 ani, 1 1 la Times cu 12 puncte într-o măsură de 27 de picas va fi satisfăcător. Majoritatea tipografilor cu experiență vor respinge totuși primul standard ca fiind prea mare, iar cel din urmă ca prea aglomerat.1 2

După cum sugerează Burt, dimensiunile tipului de afișare sunt probabil esențiale pentru copiii care învață mai întâi să citească. Dimensiunile mai mici pot fi folosite și sunt folosite, dar aproape sigur interferează cu procesul de învățare. Tipograful trebuie să decidă singur ce surse să folosească pentru cărțile școlare; dar 18 puncte este probabil un tip la fel de mare pe cât poate fi folosit în mod rezonabil într-o carte octavo, pentru setare continuă. Fonturile mai mari pot fi folosite pentru cuvinte sau fraze individuale.

O înălțime x medie de 18 puncte este probabil suficient de mare pentru cărțile de pupitru, care trebuie citite la distanță de braț sau mai puțin. Cărțile foarte mari, destinate a fi studiate pe un tabel, necesită caractere cu 14 puncte, dacă liniile din partea de sus a paginii trebuie citite fără dificultate. Acolo unde condițiile de citire sunt probabil să fie dificile în orice fel, tipul nu ar trebui să fie mult mai mic decât un mediu de 12 puncte și poate fi de preferat un mare de 12 puncte. Pentru

1 „Un studiu psihologic al tipografiei”.

2 La vârsta de 6 ani, fiica mea și majoritatea prietenilor ei sunt cititori exersați și persistenti, care ar fi serios îngreunați în lectura susținută după tip de mult peste 14 puncte.

serie generală de cărți, preferința modernă pare să varieze de la un mediu de 12 puncte până la un mediu de 9 puncte. Tipul mult mai mic era tolerat în trecut; reputația casei lui Elzevir, de exemplu, se baza pe cărți mici plasate într-un mic 8 puncte. Tipul mic este mai probabil să beneficieze buzunarul unui cititor decât ochii săi; un punct ii mediu este destul de mic pentru o citire confortabilă (și într-adevăr pentru orice apreciere a formei scrisorii, deși acest lucru nu va interesa publicul larg). Tipurile mici nu se tipăresc bine pe hârtie aspră, deoarece contoarele tind să se umple cu cerneală.

Setul izvorului ales trebuie să fie astfel încât să nu fie prea multe caractere în rând pentru confortul cititorului. Din nou, nu poate exista un număr standard de ens care să poată fi setat în mod corespunzător în linie, iar tipograful trebuie să decidă singur. Mult mai mult de 70 de ens ar trebui

Prin urmare, nu există nicio scuză pentru a crede că condițiile de muncă de astăzi sunt foarte diferite de cele care le-au precedat de mult; și este important să ne dăm seama că aceste condiții au fost de-a lungul timpului factori, așa cum sunt și acum, în problema rezultatelor unei imprimări bune. Tipurile și cărțile reflectă starea artelor din jurul lor, pentru că pe de o parte tipografia este o artă; dar sunt influențate de condițiile comerciale, pentru că este și o meserie. A nu te confrunta cu aceste două fapte sau a-l neglija pe unul sau pe celălalt înseamnă doar a te păcăli! daniel berkeley updike

Aproximativ 100 ens la linie sunt prea multe, în special fără conducător (tip Caslon).

să nu fie încadrate în măsură fără multă prudență. Conținutul roșu al oricărei măsuri cu orice fântână poate fi calculat aproximativ din exemple tipărite sau din diferite cărți aruncate; nu ar trebui să fie necesară o setare specială.

În lectura rapidă și susținută, majoritatea cititorilor asimilează cuvintele într-un singur rând, cu un număr limitat de priviri. Ei nu privesc fiecare cuvânt separat, ci se concentrează pe un anumit punct din linie; cuvintele de pe fiecare parte a punctului de focalizare sunt mai degrabă observate decât examinate. Numărul de cuvinte (sau ens) care pot fi observate în acest fel variază în funcție de obiceiurile cititorului, dar pentru majoritatea cititorilor este mic. Prea multe en-uri în linie necesită prea multe priviri; iar unghiul larg prin care ochii trebuie să se miște provoacă nu numai schimbări excesive de focalizare, ci și mișcarea capului de la stânga la dreapta și înapoi. O linie care conține un număr relativ mic de ens nu necesită mișcare a

capului și reduce atât numărul de priviri necesare, cât și distanța dintre sfârșitul unei linii și începutul următoarei. Atunci, cu cât măsura este mai îngustă și cu cât sunt mai puține ens în linie (până la minimul sugerat în § 80), cu atât setarea va fi mai plăcută de citit. Dacă măsura și fanta aleasă se combină pentru a încadra prea multe capete în linie și dacă nu se poate folosi un izvor mai mare sau o măsură mai îngustă, o setare pe două coloane (poate cu un tip mai mic și o măsură totală mai largă) poate fi o îmbunătățire. pe coloane simple.

[113]

§80 · SPAȚIARE CUVINTE

Deși liniile scurte sunt plăcute de citit, metoda tradițională de compunere, prin care toate liniile complete sunt justificate la aceeași lățime, impune un anumit minim asupra numărului de ens pe rând; dacă spațierea cuvintelor nu trebuie să varieze prea evident de la o linie la alta și dacă un număr necorespunzător de cuvinte nu trebuie să fie întrerupt între rânduri, linia trebuie să conțină nu mult mai puțin de 40 ens. Această cifră va varia în funcție de numărul mediu de ens pe cuvânt din dactilografia; cuvintele lungi, prin reducerea numărului de spații din fiecare linie, îngreunează chiar și spațierea și obligă operatorul de la tastatură să împartă cuvintele frecvent la sfârșitul rândurilor. Dacă numărul mediu de ens pe cuvânt în textul dactilograf este mai mic decât în mod obișnuit, un operator calificat poate fi capabil să spațieze o linie de numai 35 de ens cu o regularitate adecvată (figura 20, § 90). O setare de acest fel poate fi o adevărată plăcere de citit, dar adesea nu poate fi efectuată eficient la viteză mare pe o tastatură.

Operatorii de monotip sunt de obicei instruiți să vizeze spații între 5 și 9 unități și să despartă cuvintele, mai degrabă decât să permită spații vizibil neuniforme. Cinci unități este poate mai degrabă un minim larg, fiind mai mult decât un spațiu mediu; cu fântâni înguste și apropiate, 3 unități nu reprezintă în niciun caz un spațiu inadecvat. Un designer meticulos poate instrui compozitorul să împartă cuvintele în loc să folosească spații mai largi sau mai înguste decât anumite limite, în măsura în care este posibil; el poate fi ghidat, de exemplu, de cupletul lui Beatrice Warde:

Spațierea dintre două unități supraaglomera linia Dar agorafobia începe cu nouă.

Spațierea excesivă pare să deschidă râuri de alb de-a lungul paginii, peste calea ochiului cititorului și descompune textul astfel încât să capete aspectul unor pete neregulate de cuvinte în loc de o serie de linii. Acest lucru este foarte probabil să se întâmple dacă distanța dintre cuvinte este mai mare decât spațiul vertical dintre literele scurte ale liniilor adiacente.

Cantitatea de spațiere după punctele întregi și alte semne de punctuație, atunci când închid o propoziție, a avut un efect atât de marcat asupra aspectului textului încât este o chestiune de design text mai degrabă decât un detaliu de stil. Deși au existat controverse în această chestiune, stilul de stabilire cu spațiere obișnuită între

propoziții produce o spațiere mai uniformă a cuvintelor și este de preferat adăugarea unui spațiu fix după o propoziție. Punctul complet în sine este destul de clar și pare să mărească ușor spațiul de cuvânt, iar începutul noii propoziții este, de asemenea, semnalat printr-o literă mare; nici un cititor experimentat nu ar trebui să nu observe ambele indicații ale unei noi propoziții.

i

AM CITIT ÎN EREGISTRELE ARABILOR, REVERENDUL FA-

Apoi, că Abdala Saracenul, întrebat despre ceea ce pe această scenă a lumii, parcă putea fi văzut cel mai demn de mirare, a răspuns: „Nu este nimic de văzut mai minunat decât omul.” Dezacord cu această opinie. · ion este zicala lui Hermes Tris-megistus: „O mare minune, Ascle· pius, este omul.” Buc când am cântărit motivul acestor maxime, multele temeiuri ale excelenței naturii umane raportate de mulți oameni nu au reușit să mă satisfacă. —■ că omul este intermediarul dintre creaturi, intimul zeilor, regele ființelor inferioare, prin acuitatea simțurilor sale, prin discernământul rațiunii sale și prin lumina inteligenței sale, interpretul naturii. ; intervalul dintre veșnicia fixă și timp trecător și (cum spun perșii) legătura, mai degrabă „cântarea de căsătorie a lumii, pe mărturia lui David, dar puțin mai jos decât îngerii. Desigur, oricât de mari ar fi aceste motive, ele nu sunt principalele temeiuri, discuția este, acelea care pot pretinde pe drept pentru ei înșiși privilegiul celei mai înalte admirații. Căci de ce nu ar trebui să-i admirăm mai mult pe îngerii înșiși și pe corurile binecuvântate ale cerului? In sfarsit mi se pare

PIECA 1, Preacuviinții Părinți, în limba arabă, Abdalam Sarrace, fiind întrebat ce este mai admirabil în această scenă aparent banală, a răspuns că nimic nu este mai admirabil decât un bărbat. Căruia i se stipulează sentința lui Mercur: Mare, Asclepis, omul este o minune. Mie, care m-am gândit la motivul acestor ziceri, ei nu au făcut destule din acele lucruri care sunt aduse de mulți despre excelența naturii umane: că este un om între creaturi, o rudă cu superiorul, un rege al celui inferior. ; perspicacitatea simțurilor, perspicacitatea rațiunii, lumina inteligenței, interpretul naturii; stabilul veacurilor și fluxul intervalelor de timp și (cum spun perșii) cupletul lumii. dar nu principalele, adică ei pretind cu dreptate privilegiul celei mai înalte admirații.Pentru cine să nu ne minunăm de îngerii și de cele mai binecuvântate coruri ale cerului?, în cele din urmă, acea condiție care în univers.

Am ajuns să înțeleg de ce omul este cea mai norocoasă dintre creaturi și, în consecință, este demn de toată admirația și care este exact acel om care este soarta lui în

cel

figura 17. Un tip neconvențional de tipografie tradițională de Victor Hammer. Textul latin este plasat în Monotype Emerson, traducerea în Garamond: ambele sunt stabilite fără justificare, pentru a produce spațiere apropiată și chiar între cuvinte în măsuri înguste. Pentru același motiv,

lasă-l să fie un lot bogat, nu în felul brutelor, set de stele, ci de invidiat pentru mințile altor lumi. Cele de mai sus sunt, de asemenea, un lucru minunat. De ce nu? Căci într-adevăr o mare minune și minune este într-adevăr un animal pe bună dreptate un om și se spune că este considerat. Dar ascultați ce este, Părinților, și cu urechi bune, pentru umanitatea voastră, iartați această lucrare a mea. g Acum Tatăl suprem, Dumnezeul arhitect, făcuse această casă lumească pe care o vedem, cel mai august templu al divinității, cu legile arcanei și ale înțelepciunii. Împărăția cerească decorase cu mintea sa; A vegetat sferele eterice cu suflete eterne; Părțile excrementare și fecunde ale lumii inferioare fuseseră umplute de o mulțime de animale. Dar, după ce și-a terminat munca, tânjea ca un artist să fie cineva care să măsoare amploarea unor asemenea bogății, să iubească frumusețea și să-i admire măreția. Prin urmare, fiind deja eliberat de toate lucrurile (cum mărturisește chiar și Moise Timacs), s-a gândit în cele din urmă să producă un om. Era adevărat că nu era în arhetipurile din care să modeleze un nou urmaș, nici în comorile că noul fiu i s-a dat ca moștenire, nici în scaunele lumii întregi, unde

lanțul universal al Ființei — un rang care trebuie invidiat nu numai de brute, ci chiar și de stele și de mințile dincolo de această lume. Este o chestiune de credință trecută și una minunată. De ce nu ar trebui să fie? Căci tocmai din acest motiv omul este numit și judecat pe bună dreptate un mare miracol și o creatură minunată. 2. Dar ascultați, părinților, mai ales ce este acest rang și, ca auditori prietenoși, conform cu bunătatea voastră, fă-mi această favoare. Dumnezeu Tatăl, Arhitectul suprem, construise deja acest cămin cosmic pe care îl vedem, cel mai sacru templu al dumnezeirii Sale, după legile înțelepciunii Sale misterioase - Regiunea de deasupra cerurilor pe care o împodobise cu inteligențe, „el sferele cerești El. s-a terminat rapid cu suflete veșnice, iar părțile excrementare și murdare ale ținutului inferior le umpluse cu o mulțime de animale de orice fel. Dar, când lucrarea a fost terminată, Meșterul și-a dorit în continuare să existe cineva care să cugete la planul unei lucrări atât de mari, să-i iubească frumusețea și să se mire de vastitatea ei. Prin urmare, când totul a fost făcut (după cum mărturisesc Moise și Timeu), El s-a gândit în cele din urmă cu privire la crearea omului. Dar nu a existat printre arhecipii Săi din care să modeleze un nou vlăstar și nici în casele Sale nu era vreunul*

lucru pe care El ar putea să-l dăruiască noului Său fiu ca o moștenire, și nici nu a existat în marile lumii un loc unde acesta din urmă să poată contempla unitatea.

2 vers.

l-

unele cuvinte sunt rupte liber, iar altele sunt în întregime sau parțial scrise cu caractere mici. Frorr redus ii| în adâncime.

Justificarea liniilor pentru a umple o măsură pare este o necesitate mecanică pentru imprimantă, a cărei pagină de tip nu poate fi impusă decât dacă este un dreptunghi. Spațierea cuvintelor pe toată lățimea liniei, pe de altă parte, este o convenție de valoare îndoielnică; nu este necesar nici imprimantei, nici cititorului. Convenția este atât de puternică încât este aproape întotdeauna respectată, chiar și atunci când rezultă o spațiere excesivă a cuvintelor și neuniformă; dacă cuvintele nu sunt distanțate pentru a umple linia, marginea din dreapta a paginii nu va fi, desigur, aliniată perfect, dar va deveni posibilă spațierea îngustă și chiar a cuvintelor, indiferent de măsură (figura 17). Este posibil ca liniile de o lungime exact egală să fie un ajutor pentru citire și ca încoace și încolo ale ochilor să fie confortabil ritmic dacă fiecare rând prezintă un câmp exact egal pentru atenție. Pe de altă parte, versurile și pasajele lungi de dialog scurt, în care rândurile sunt chiar doar în stânga, pot fi citite fără dificultate. Desigur, justificarea (în sensul spațierii cuvintelor pentru a umple rândul) este o influență puternică împotriva utilizării mai generale a măsurilor înguste și împotriva spațierii apropiate și chiar a cuvintelor, practici despre care majoritatea tipografilor sunt de acord că sunt ajutoare pentru lizibilitate și este de fapt cauza incomodei si inestetice obiceiului de a imparti cuvintele.

Inovațiile majore în tipografia cărților sunt, probabil, cel mai bine introduse cu subtilitate, chiar și cu furtiș, iar cititorii ar trebui să fie treptat aduși la noi stiluri. Atunci când textul este rulat în jurul ilustrațiilor, de exemplu, iar decorul de lângă ilustrații este într-o măsură deosebit de restrânsă, puțini cititori ar obiecta dacă setarea de măsurare îngustă ar fi nejustificată, în special dacă ilustrația nu ar avea o formă evident dreptunghiulară care ar fi subliniază neregularitatea tipului. Prea des, în acest tip de cadru, spațierea dintre litere în cuvinte este folosită pentru a umple o măsură îngustă.

§82 · SPAȚIU INTERLINEAR

Ajustarea spațiului dintre linii este o problemă deosebit de delicată. Tendința modernă în compoziție este către o spațiere apropiată a cuvintelor și o anumită cantitate de spațiu interliniar. Acest lucru subliniază existența separată a fiecărei linii; în primele zile ale tipăririi, înainte ca firele să fie plasate între linii, pagina avea aspectul unei texturi strâns țesute. Cei mai mulți cititori preferă acum niște lideri, iar oamenii destul de lipsiți de prejudecăți vor refuza să înceapă o carte dacă textul prezintă un aspect prea solid.

Odată ce cititorul a început să citească, spațiile dintre rânduri au propria lor valoare. Lizibilitatea depinde nu numai de posibilitatea de a vedea liniile care alcătuiesc literele, ci de posibilitatea de a vedea dintr-o privire pozițiile acestor linii unele în raport cu altele. Dacă există prea mult sau prea puțin spațiu în interiorul sau între litere, pozițiile și formele lui

trăsurile devin confuze, iar literele mai puțin ușor de identificat rapid. Același lucru este adevărat dacă liniile adiacente de litere, deasupra și dedesubtul celei asupra cărora sunt concentrați ochii, sunt prea aproape; înghesuindu-se în zona de atenție, ele distrage atenția cititorului de la obiectul potrivit al respectului său. Dirijarea excesivă, pe de altă parte, pare să diminueze lizibilitatea. 1

Cu cât numărul de ens din linie este mai mare, cu atât spațiul interliniar ar trebui să fie mai mare; acest lucru este în general de acord între tipografi. Se crede că motivul este că o măsură extrem de largă provoacă o oarecare dificultăți în a afla începutul următoarei linii dintr-o privire, la întoarcerea de la o astfel de distanță, și poate duce la „dublare" sau la începutul aceleiași linii de două ori. Chiar dacă aceasta nu este o experiență obișnuită, măsurile ample fără conducere proporțională pot provoca ezitare și încetinirea lecturii.

Mai mulți factori influențează alegerea conducerii. Înainte ca leadurile să fie folosite în compunerea textului, literele erau stabilite solid și, de regulă, litera romană avea extensii suficient de lungi pentru a menține deschis un canal adecvat de alb între linii. Acest secol a văzut introducerea tipografilor în care extensiile au fost scurtate în grade diferite; dacă astfel de tipuri sunt setate solide, liniile vor fi prea apropiate. O funcție de conducere,

Preocuparea pentru o bună producție de carte astăzi nu se limitează la edituri și tipografi. Se extinde la publicul larg, al cărui interes a fost stimulat nu numai de standardul general îmbunătățit al cărților pe care le cumpără, ci și de expoziții și de o literatură în creștere pe această temă. Iar un public discriminator este cea mai bună garanție posibilă a continuării unei imprimări bune. hg aldis

Un cadru din Times, care arată o conducere inadecvată.

apoi, este de a compensa abrevierea extensiilor unei litere care este mare pe corp. Înălțimea x a i-punctului Monotype Times New Roman, de exemplu, este aproape exact aceeași cu cea a Centaurului cu 14 puncte; prelungitoarele primelor sunt prescurtate, cele ale celor din urmă sunt de lungime clasică. Într-o măsură restrânsă, Centaur poate fi fixat în mod rezonabil solid, deoarece extensiile vor ține liniile depărtate. Pentru a aduce Times la condiții egale, vor fi necesare trei puncte de conducere (sau, în compoziția textului, va fi mai bine să aruncați i-point Times pe un corp de 14 puncte).

Tendința modernă spre spațiu suplimentar între linii a fost deja menționată. Cu excepția cazului în care fântânile cu cele mai lungi extinderi sunt setate în cele mai înguste măsuri posibile, un punct de conducere va fi întotdeauna un

1 Burt.

beneficii pentru cititorul de astăzi. Chiar și în astfel de măsuri înguste, un punct | în plus (dacă este posibil) arată bine cu seriile

cu extensii medii, iar cei cu extensii scurte au nevoie de un punct suplimentar.

În opinia unor tipografi, o fântână slab montată are nevoie de spațiu suplimentar între linii. Potrivirea liberă este o greșeală de tip și, din fericire, nu multe modele suferă de aceasta, dar atunci când apare, împiedică spațierea apropiată a cuvintelor. Spațiul dintre cuvinte trebuie să fie evident mai larg decât cel dintre litere; iar dacă pagina trebuie să pară a fi formată dintr-o serie de linii mai degrabă decât din pete neregulate de litere, spațiul dintre rânduri trebuie să pară a fi mai mare decât spațiul dintre cuvinte.

Au fost deja sugerate un număr maxim și minim de ens pe linie pentru setarea normală—70 și 40 ens. La jumătatea distanței dintre acestea două – 55 de ens – ar putea fi descrisă ca o lungime medie bună pentru o linie. Într-o linie care conține acest număr de ens, un tip bine adaptat, care este mic pe corp - Bembo, de exemplu - și care a fost stabilit cu o spațiere apropiată dintre cuvinte, nu ar trebui să aibă nevoie de mai mult de un punct de plumb. O linie de 70 de ens poate avea nevoie de un alt punct sau cam asa ceva, si o linie mai lunga si mai mult; nu poate fi stabilită nicio regulă fermă. O formulă care poate fi de folos se bazează pe o măsură care nu necesită nicio conducere - să spunem una din 40 de ens. Dacă fântâna care urmează să fie folosită este Ii-point Perpetua și măsura astfel încât să conțină 40 de ens, nu va fi necesară nicio direcție (deoarece măsura este îngustă și extensiile lungi). Dacă măsura este mărită la una care ar conține 40 de ens de Perpetua cu 12 puncte, atunci i-point Perpetua atunci când este folosit în acea măsură ar trebui aruncată pe un corp cu 12 puncte. Dacă măsura ar conține 40 de ens de 14 puncte Perpetua, atunci ii-punctul Perpetua atunci când este utilizat în acea măsură ar trebui să fie cu plumb de 3 puncte; și așa mai departe. O altă sugestie este ca spațiul vertical dintre literele scurte să fie din nou aproximativ jumătate din înălțimea x minuscule. 1

A separa paragrafele unul de celălalt printr-un ghid suplimentar este un obicei prost care duce la pagini cu profunzime neuniformă și împiedică „backup-ul” consecvent al rândurilor de text (§ 136). Dacă spațiul suplimentar între paragrafe sau secțiuni este esențial, acesta trebuie specificat ca un număr întreg de linii albe. În același mod, desigur, liniile de pe două pagini care se confruntă ar trebui să se alinieze una cu cealaltă.

§83 · INDENȚIE

Paragrafele noi sunt, de obicei, indentate cu un em din fonta textului, iar pentru majoritatea paginilor acest lucru este suficient. Totuși, dacă măsura este neobișnuit de largă și, în special, dacă liniile sunt strâns așezate fără prea multă orientare, i| ems poate face paragrafele mai ușor de ales. Operatorii monotip sunt instruiți

* Burt.

a mări indentarea la i| ems în măsuri peste 26 picas.1 Dacă nu se folosește indentarea, tipograful va trebui să găsească alte mijloace de a indica începutul unui nou paragraf, cum ar fi o inițială de drop sau un semn de paragraf—Ț.

§84 · SETĂRI SPECIALE

Până acum, a fost descris designul prozei obișnuite pentru lectură susținută. Tipograful trebuie să fie, de asemenea, pregătit să conceapă o formă de text adecvată pentru diferite utilizări, cum ar fi poezia (care poate fi citită mai încet); dramă (în care se poate sugera în mod rezonabil o pauză între discursurile diferitelor personaje); referință (unde pot fi citite doar scurte extrase odată și unde viteza de citire poate fi mai puțin importantă decât acuratețea și economia); și citirea cu voce tare (unde ochiul cititorului poate călători încet și poate prelua doar un cuvânt la un moment dat).

În următoarele trei secțiuni sunt discutate problemele unor setări speciale.

§85 · VIT

Limita dintre proză și vers nu este întotdeauna ușor de găsit. Ritmurile și construcțiile folosite de unii poeți din secolul al XX-lea sunt atât de subtil diferite de cele care apar în mod obișnuit în proză, încât dacă anumite tipuri de versuri ar fi stabilite în felul prozei, doar un expert le-ar putea deosebi pe cele două. Pentru cititor, cea mai evidentă diferență între toată proza și toate versurile este aceea de stil în compoziție. Proza este stabilită în propoziții care se succed într-un paragraf, iar liniile sale sunt justificate de spațierea neuniformă a cuvintelor pentru a umple o măsură egală; versetul este împărțit în rânduri care sunt rareori exact egale în lungime, fiecare rând începând de obicei cu o majusculă, iar spația dintre cuvinte este uniformă.

În alegerea unui tip pentru vers, trebuie preferate acele serii în care majusculele nu sunt nici înalte, nici îngroșate în comparație cu literele scurte, dacă fiecare rând trebuie să înceapă cu majuscule. Plantin Light, de exemplu, are majuscule care sunt atât mai scurte, cât și mai ușoare decât media. Acest lucru previne ca linia verticală de majuscule de-a lungul marginii din stânga să pară excesiv de emfatică.

Setul de izvor ales trebuie să fie astfel încât măsura să poată găzdui toate, sau aproape toate, cele mai lungi linii. Forma poeziei de pe pagină îl ajută probabil pe cititor să-i recunoască natura ritmică și schema-rimă, dacă există; iar dacă trebuie răsturnate mai mult de câteva rânduri (rupate în două), forma poeziei devine confuză. Pentru versurile care conțin versuri lungi, atunci, un tip îngust va fi cel mai bine. Dacă există

' Manualul operatorului de tastatură Monotype (National Committee of the Monotype Users' Association, 1950). Figura 6, § 14, prezintă o setare fără indentare de paragraf.

Imnuri către mare

Gol ca suflet la suflet vin, la Tine. Înflorirea pământească vie! Și ochii mei timizi De ziua Ta strălucitoare Acoperă-se cu propria floare, au zâmbet evlavios.

Înainte de seară

Suflet rochia speciala;

Foarte bine, chiar și țesături

Moartea ei era gata,

Dar orice ar fi învârtit,

La Tine ea vine când vine în nori înaintea soarelui.

Ea care râde în spate

preferă să se ascundă,

Uneori, dar în ziua în care Noode izbucnește în lacrimi, De îndată ce suni, Rave, Mereu gol și mereu râzând La sânul Tău neașteptat.

^œ, ce secret dulce

stiu cu tine

Asta ca rimă pe rimă

Ca nume măgulitor pe -na^

Pe cântecul Tău al soarelui

Sufletul răspunde cu râs blând, se gândește și nu știe?

ce lucru minunat

Niciodată nu mi-ai imaginat într-un vis

Hei! ca un inel de aur

Din adâncurile Tale joacă,

Asta cu certitudine

Suflet așteaptă și se golește și se întoarce la fel de bucuros?

цб

figura 18. O pagină de versuri, proiectată de Jan Van Krirnpen și plasată în Romulus, care arată un aranjament atractiv de replici neobișnuit de lungi. Redus de la 9 in. adânc.

linii care sunt mult mai lungi decât restul, atunci va trebui să se găsească un tratament clar și consistent pentru ele, indiferent dacă sunt răsturnate sau nu (figura 18).

Deoarece versul nu este justificat pentru a umple măsura, proiectantul are posibilitatea de a specifica spațierea cuvintelor. Operatorii de tastatură monotip sunt de obicei instruiți să folosească spații de 6 unități între cuvinte în versuri, 1 care este aproximativ egal cu un spațiu gros. Acest lucru este mai mult decât este necesar pentru majoritatea fanturilor, iar utilizarea unui spațiu fix de 5 sau chiar 4 unități poate fi de preferat. Nu există un motiv evident pentru care versurile ar trebui să fie spațiate între cuvinte diferit de proză, în afară de faptul că se pot folosi spații fixe în loc de spații variabile; poate exista, de exemplu, o diferență foarte mică în aspectul general între o pagină de vers alb și o pagină de proză așezată într-o măsură îngustă.1 2 Figura 4, § 8, este un bun exemplu de versuri apropiate.

Roagă-te doar o singură rugăciune pentru mine pe buzele tale închise, Gândește-te doar la mine în stele.

Noaptea de vară se stinge, lumina dimineții alunecă, slab și cenușiu între frunzele aspenului, între barele norilor,

Care așteaptă acolo cu răbdare zorii: Răbdătoare și fără culoare, deși aurul Raiului

Așteaptă să plutească prin ele împreună cu soarele.

Un sonet plasat în Bell. Strofa de mai sus are 4 unități de cuvinte-spații, cea de mai jos are 6.

Departe în pajiști, deasupra porumbului tânăr,

Ulmii grei așteaptă, neliniștiți și reci

Vântul neliniștit se ridică; trandafirii sunt dun;

Prin amurgul lung se roagă pentru zori, În jurul casei singuratice în mijlocul porumbului.

Spune-mi doar un cuvânt peste porumb, Peste boabele fragede, înclinate de porumb.

WILLIAM MORRIS

1 Manualul de utilizare a tastaturii Monotype.

2 Uneori se sugerează că versurile ar trebui să fie mai distanțate decât proza pentru a induce o citire mai lentă. Dar poezia Tarantelle a lui Belloc avea să piardă la citirea lentă, la fel cum Urne-Burial a lui Sir Thomas Browne ar pierde prin repede.

Câteodată, este recomandată o conducere suplimentară pentru versuri, dar și aici nu există niciun motiv aparent pentru care versurile și proza ar trebui aranjate diferit, cu excepția cazului în care versurile trebuie tratate ca fiind mai separate unele de altele decât liniile de proză. Versul tinde într-adevăr să aibă versuri mai scurte decât proza și, prin urmare, poate arăta suficient de bine cu puțin mai puțin plumb.

Indentația este mult mai importantă în alcătuirea versurilor decât în proză – este atât de importantă, de fapt, încât autorul ar trebui consultat dacă există vreo îndoială (și dacă autorul este la îndemâna consultării). Versurile goale și cupletele nu au nevoie de indenție ca regulă; ritmul și schemele lor de rime sunt regulate, la fel și apariția lor pe pagină, majoritatea rândurilor fiind de lungime destul de uniformă. Convenția permite ca aproape orice fel de vers să fie așezat în partea stângă, dar anumite forme de versuri sunt mai bine indentate. Acolo unde există un model obișnuit de linii mai lungi și mai scurte, liniile mai scurte sunt adesea indentate pentru a avertiza cititorul să nu se aștepte la același număr de silabe ca și în rândurile mai lungi. Poeților din secolul al XVIII-lea, care închideau cu un alexandrin o serie de cuplete rimate de pentametre iambice, le plăcea să indice schimbarea metrului cu bretele, legând alexandrinul de cupletul cu care rima. O bretele ar părea destul de demodat acum, iar alexandrinii nu mai sunt la modă; dar principiul semnalării unei schimbări de direcție într-o poezie ca într-o mașină rămâne unul bun. Indentarea poate fi folosită și pentru a indica schema-rimei sau pentru a regla accentul pe anumite linii. Indentarea versurilor mai scurte va da poemului un aspect de echilibru pe pagină (figura 4, § 8 și figura i8).

Scrierea cu majuscule este deosebit de importantă în decorul versurilor. Convenția conform căreia fiecare rând nou trebuie să înceapă cu o literă majusculă este una veche și este menținută chiar și de către exponenții vers libre. Intenția poate fi de a sublinia natura ritmică a versului prin consolidarea separării sale în versuri sau de a distinge versurile de proză. Separarea în linii ar trebui, totuși, să fie suficientă pentru a distinge una de alta. În unele versuri, în special în cupletele rimate din secolul al XVIII-lea, versurile pot fi „oprite la capăt”, iar cititorul se poate opri în mod rezonabil la rimă; dar acolo unde nu există o pauză naturală de acest fel, majusculul poate cădea destul de stânjenitor în mijlocul unei propoziții și pe un cuvânt care nu merită mai mult accent decât o conferă poziția sa la începutul unui rând.

În majoritatea cărților de versuri lungimea versului variază drastic de la secțiune la secțiune; atât în lucrările colectate, cât și în antologii, de exemplu, versul poate conține de la zece sau mai multe silabe până la cinci sau mai puțin, în funcție de metrul folosit în diferite poezii. Prin urmare, este posibil ca fiecare poezie să fie plasată individual pe pagină. De regulă, operatorul care compune textul va face tot posibilul să centreze optic fiecare poezie în cadrul măsurii, dar dovezile impuse pot necesita atenția designerului.

§86 · DRAMA

Designul prozei sau al versurilor nu se schimbă neapărat atunci când unul sau ambele apar într-o piesă. Particularitatea decorului de teatru este că numele vorbitorilor trebuie să sară în ochiul care îi caută și că aceste nume, precum și direcțiile de scenă, numerele scenei și așa mai departe, sunt cel mai bine stabilite într-un mod diferit de cea a textului principal. Setarea numelui fiecărui vorbitor într-o linie separată (sau întreruptă) de discursul său face acest lucru posibil și permite o compoziție obișnuită și frumoasă. Există loc pentru a scrie numele lungi în întregime, astfel încât nici măcar antifolus de siracuza nu trebuie abreviat în ant.s. Numele pot fi, de asemenea, spațiate cu litere, dacă este necesar. În versuri, primul rând al discursului nu este forțat să crească lungimea prin includerea numelui vorbitorului, iar discursurile diferitelor personaje sunt separate unele de altele prin nume. Acest stil, totuși, crește foarte mult numărul de linii ocupate de joc; și, dacă numele sunt centrate și aproape înconjurate de o masă de text, este posibil să nu fie suficient de vizibile. Această ultimă obiecție ar putea, desigur, să fie depășită prin începerea fiecărui nume cu una sau două eme mai la stânga decât textul principal.

Pentru economie în spațiu, numele vor trebui de obicei stabilite în aceeași linie ca și discursurile. În versuri, aceasta va presupune, de obicei, abrevierea unor nume, iar pentru a economisi în spațiu, numele pot fi stabilite în cursive majuscule și minuscule; acest lucru, totuși, poate duce la confundarea lor cu direcțiile de scenă, care probabil vor trebui să fie așezate în același stil. Dacă numele vorbitorului începe cu unul sau doi em mai la stânga decât textul principal, numele va fi ușor de ales, iar în versuri primul rând al discursului nu va fi prelungit nejustificat.

Direcțiile de scenă sunt de obicei stabilite cu caractere cursive, astfel încât să poată fi distinse de textul principal. Indicațiile care apar în text sunt adesea cuprinse între paranteze drepte, deși dacă sunt la sfârșitul unui discurs, a doua paranteză este adesea omisă. Parantezele se vor descurca la fel de bine, cu excepția cazului în care autorul le folosește în discursuri. Dacă textul conține un număr de citate sau expresii străine cu caractere cursive, este posibil ca instrucțiunile să fie bine diferențiate de text; ele ar putea fi, de exemplu, invariabil cuprinse între paranteze și precedate de o regulă em. Un stil alternativ, care mărește claritatea, dar și lungimea decorului, este acela de a stabili toate direcțiile de scenă, cu excepția celor scurte, în linii separate; ele pot fi, de exemplu, indentate cu una sau două em, sau plasate direct sub punctul în care ar apărea dacă sunt stabilite în aceeași linie cu discursul.

§87 · SETARE PE DOUĂ COLONNE

Un dicționar sau o altă carte de referință poate conține un număr mare de definiții scurte care ar umple doar o parte a unei linii de lungime medie. La

preveniți irosirea în mare parte a paginii în spațiul alb la sfârșitul rândului, poate fi utilizată o măsură extrem de îngustă. În definițiile mai lungi, distanța poate fi destul de neuniformă, dar acest lucru va fi relativ neimportant, deoarece o carte de referință nu este folosită pentru citirea susținută. Dicționarele sunt de obicei stabilite în pagini cu două coloane, cu coloanele apropiate și de obicei separate printr-o regulă verticală.

O setare pe două coloane se poate dovedi, de asemenea, extrem de utilă pentru o carte deosebit de lungă pentru lectură susținută. Un format quarto este adesea ales, deoarece lățimea sa proporțională mai mare oferă loc pentru o măsură cu două coloane. Tratamentul marginilor ar trebui să fie ca pentru paginile cu o singură coloană. Este de preferat o fântână mică, îngustă, iar dacă numărul de ens din linie este suficient de mic, foarte puțin dacă va fi necesar vreun ghidaj. Acest lucru va face posibilă utilizarea unui spațiu destul de îngust, cum ar fi 6 puncte, între cele două coloane; o conducere mai profundă poate necesita un spațiu mai larg între coloane. Un text destul de solid este cel mai potrivit pentru acest tratament; unul care este întrerupt de linii scurte de schimb conversațional poate avea un aspect confuz în două coloane, din cauza spațiului diferit dintre coloane. Utilizarea unei reguli între coloane va clarifica, desigur, împărțirea și va face posibilă un decalaj și mai mic; Cu toate acestea, această metodă poate fi considerată a produce o pagină aglomerată, iar îngustimea decalajului poate distrage ușor atenția cititorului.

Există, desigur, și alte tipuri de compoziție de text; stabilirea limbilor străine, de exemplu, a cititorilor sugari, a Bibliei și a matematicii trebuie toate abordate ca probleme diferite. Scopul textului trebuie avut în vedere atunci când este planificat proiectarea acestuia.

CĂRȚI

STEER, VINCENT - Design tipar și layout: manualul pentru tipografi, tipografi și toți designerii și utilizatorii de tipar și publicitate... - Virtue: ediția a IV-a, 1951 - quarto: ilustrații: bibliografie. [Un ghid cuprinzător, dar nu scris în primul rând pentru designerii de cărți.]

Vezi, de asemenea, după capitolul I, Jennett, Rogers și SIMON; după capitolul 2, chaundy; după capitolul 5, DE vinne (Alcătuire de carte); după capitolul 7, BIGGS (Utilizarea tipului) și PYKE; și, după capitolul 8, updike.

IO

Detalii despre designul textului

O pagină în care cuvintele și rândurile sunt dispuse efectiv în marje bine proporționate poate fi totuși stricat de o aranjare defectuoasă a detaliilor. Unele dintre aceste detalii pot fi reglementate de tipograf, altele de tipar. Multe dintre ele fac parte din „stilul casei”, acel set de reguli stabilite de un maestru-tipărător pe care să

le urmeze compozitorii săi, dacă nu se solicită altfel. diferă destul de radical. La University Press, Oxford, de exemplu, ghilimele sunt o singură rundă a unui citat, dublă rundă a unui citat în cadrul unui citat; Până de curând, practica Cambridge a fost inversă:

„Acesta a fost stilul meu de casă”, spune Cambridge.

„Și acesta”, spune Oxford, „este „stilul meu de casă”.”1

Imprimerii cu tradiții consacrate și preferințe puternice au dreptul să-și respecte propriile stiluri de casă, deși sunt de obicei pregătiți să ia în considerare sugestii contrare. Operatorii de tastatură care sunt lăsați să urmeze stilul casei cu care sunt obișnuiți au mai multe șanse să fie consecvenți decât cei care trebuie să aibă în vedere un stil care variază de la job la job; când o carte este setată de doi sau mai mulți operatori, consistența acestora este menținută prin respectarea stilului casei.

Tipograful trebuie să fie familiarizat cu stilul de casă al fiecărei încăperi de compoziție cu care se ocupă. Poate dori să sugereze o practică contrară stilului sau poate descoperi că un punct asupra căruia compozitorul va avea nevoie de îndrumare nu este menționat în setul de reguli.

Din studiul atent atât al stilurilor de case codificate, cât și al dactilografelor 1 2

1 Poate cel mai larg folosit exemplu de stil de casă codificat este Regulile HO race har t pentru compozitori și cititori de la University Press, Oxford. O mare parte din această mică carte valoroasă este ocupată de chestiuni cu care designerul nu este preocupat, cum ar fi ortografie, silabe și împărțirea cuvintelor. Alte secțiuni, totuși, se ocupă de puncte de stil despre care ar putea dori să aibă ceva de spus; acestea includ utilizarea majusculelor și majusculelor mici, spațierea, caracterul cursiv, punctuația și cifrele și cifrele. Multe dintre punctele fine ale compoziției textului sunt tratate admirabil de OLIVER SIMON în Introducerea în tipografie.

2 Dar COLLINS'S Authors and Printers' Dictionary (Oxford University Press), o altă autoritate în domeniul stilului, a preferat ghilimele duble până de curând resetate.

se pregătește pentru tipărire, tipograful poate alcătui un „stil de casă” propriu. Acesta poate conține o scurtă secțiune de puncte de stil despre care simte atât de puternic încât vrea să insiste în toate ocaziile asupra propriului stil pentru ele; o secțiune mai mare de utilizări pe care o preferă și poate sugera dacă stilul imprimantei este contrar preferințelor sale; și o secțiune de detalii pe care le-a găsit poate fi trecută cu vederea.

Un set elaborat de convenții a crescut de-a lungul a 500 de ani pentru a reglementa compoziția textului, iar majoritatea dificultăților se

instalează în cadrul tipografiei. În restul acestui capitol, totuși, sunt menționate unele dintre acele puncte pe care tipograful ar dori să le ia în considerare, pentru a vedea dacă stilurile casei ale tipografilor și convențiile stabilite oferă răspunsuri pe care le aprobă.

§88 · PUNCTUAȚIA

În mare măsură, utilizarea punctuației este guvernată de convenție și este treaba autorului, editorului și compozitorului, mai degrabă decât a tipografului. Instrucțiunile despre stilul de punctuație, pe de altă parte, pot trebui să fie date de către tipograf, deoarece omiterea sau inserarea unor semne de punctuație este mai degrabă o chestiune de stil decât de gramatică.

Un număr de semne de punctuație inserate în anumite tipuri de decor de către autori sau compozitori cu minte literală, sau în conformitate cu stilurile casei strict logice, ar putea fi omise în mod rezonabil. Acolo unde semnele de punctuație pot fi omise, ar trebui să fie; dacă nu sunt esențiale, sunt lipsite de valoare și pot fi chiar pernicioase. Collins propune ca principiu de punctuație: „Omiteți fiecare punct care nu face sensul mai clar”.

Punctul complet este cel mai evident exemplu de semn care poate să-și piardă forța dacă este folosit prea des. Scopul său principal este de a indica sfârșitul unei propoziții; atunci când apare și în cadrul propoziției (de exemplu, după o literă inițială sau o abreviere), sfârșitul propoziției este mai puțin distinct decât ar trebui să fie. Textul poate părea, de asemenea, atât de frecvent întrerupt, dacă există multe puncte întregi în propoziții, încât să fie interzis cititorului.

Cu toate acestea, tipograful trebuie să aibă grijă să nu facă textul mai puțin ușor de înțeles prin economia punctuației. O instrucțiune de a omite punctul după toate inițialele, ca în bb c, poate duce, de exemplu, la astfel de ambiguități precum Dora și șoarecii.

Acea punctuație ar trebui, pe cât posibil, să fie astfel distanțată încât să mențină aspectul textului de strânsă și uniformă spațiere este acum de acord în general. Tendința compozitorilor din secolul al IV-lea a fost spre spațiu mai mult decât amplu — un em sau chiar mai mult între propoziții, de exemplu, și spațierea proporțională a semnelor de punctuație rotunde. Unele imprimante de

- Da, domnule.

- De ce a fost asta?

- Instrucțiunile mele au fost trecute cu vederea, domnule.

- O instrucțiune scrisă?

- Da, domnule.

- Dacă există un lucru mai presus de toate pe care îl urăsc, este să promiți unui bărbat la ora nouă și să-l livrez la ora unsprezece. Asta înseamnă că a trebuit să trimiți mașina, presupun?

- Da, domnule.

- Ai notat singur?

- Nu, domnule. Dar mi-am amintit imediat ce l-am văzut pe bărbat.

- A fost pur accident că l-ai văzut pe bărbat. S-ar putea să fi plecat la muncă, s-ar putea să fi plecat tu însuți.

- Da, domnule.

- Data viitoare notează-te singur. Nu poți lăsa astfel de chestiuni în seama unui sergent.

- Foarte bine, domnule.

Căpitanul a ieşit, dar abia făcuse doi paşi în pasaj înainte să se întoarcă.

- Este singurul lucru pe care îl urăsc mai presus de orice, a spus el. Datoria e datoria și trebuie făcută. Nu se poate pune așa ceva pe alt bărbat.

- Da, domnule.

Așa că căpitanul a plecat din nou și s-a întors din nou.

- Cineva va trebui să plătească pentru mașină, spuse el. Vă sugerez că este corect să o împărțiți între voi.

- Foarte bine, domnule.

Și de data aceasta căpitanul a ieșit și nu s-a mai întors. Și când locotenentul era sigur că nu se va întoarce, s-a așezat cu o furie neagră și mânioasă, căci niciodată căpitanul nu-i mai vorbise așa. S-a gândit că va merge la căpitan și va refuza să plătească, pentru că dăduse o instrucțiune scrisă și ce se mai putea face decât

139

figura 19. O pagină dintr-o carte de Alan Paton, publicată de Jonathan Cape. Folosirea regulilor în loc de ghilimele pentru a indica începutul unui nou discurs – o practică franceză – simplifică aspectul paginii. Amplasat în Walbaum: retipărit dintr-un stereo din plastic.

astăzi au trecut la cealaltă extremă, punând toate semnele de punctuație în raport cu cuvintele pe care le urmează. Poate că acest lucru este prea strâns; în setare continuă, semnele de punctuație nu

vor fi suficient de distincte de restul textului. Un compromis de succes în compoziția Monotype este de a separa punctuația de cuvântul precedent prin turnarea semnelor pe un corp puțin mai larg decât de obicei. Colonul, punctul și virgulă și semnul exclamării, de exemplu, sunt de obicei turnate pe corpuri de 5 unități; dacă sunt plasate în schimb în rândul de 7 unități al matricei-case, cele două unități suplimentare vor apărea în stânga semnului de punctuație. În Times New Roman, de fapt, aceasta este aranjarea normală a punctuației.

Formele dintr-o propoziție mai simplă sunt:—Exclamație: Ce am suferit!; Intrebare: Ce nu am patit?; Exclamatie cu inversare: Ce am patit!; Confuzie: Ce nu am patit!

Setarea de mai sus este în Plan staniu, cu punctuația aproape de cuvinte; cea de mai jos, în Times, cu punctuație distanțată.

Formele dintr-o propoziție mai simplă sunt :—Exclamație: Ce am suferit!; Intrebare: Ce nu am patit?; Exclamație cu inversare: Ce am suferit! ; Confuzie: Ce nu am patit!

Tipografii sunt predispuși să nu fie de acord cu privire la spațierea corectă a liniuței (sau a regulii em); unii preferă deloc spațiu între liniuță și cuvintele adiacente, alții un spațiu fix îngust și alții o variabilă. Fără spațiu, liniuța pare să lege mai degrabă cuvintele decât să le separe; acest stil, pe de altă parte, contribuie la închiderea și spațierea uniformă a paginii. Dacă un spațiu fix mic (poate două unități din atașamentul de adăugare a unităților Monotype sau un punct pe o mașină de turnare în linie) este suficient pentru a preveni această apariție a legăturii, poate fi de preferat variabilelor, care vor tinde să facă setarea arata liber. Tipograful trebuie să-și amintească totuși că în anumite contexte spațierea punctuației are o semnificație proprie. Linia are diverse scopuri; de exemplu, atunci când este folosit pentru a indica o întrerupere, ar trebui probabil să fie greu de înfruntat cu punctul în care are loc întreruperea, dar separat de primul cuvânt care urmează întreruperii. Acolo unde este folosit „ca un fel de pereche intensificată de virgule sau paranteze, înainte și după o clauză între paranteze”1 ar trebui să se afle la jumătatea distanței dintre clauzele pe care le separă. O utilizare neobișnuită pentru o liniuță scurtă (sau regulă) este prezentată în figura i 9.

1 Collins.

§ 89 · MAJUSCULE ŞI MAJUSCULE MICI

Hart și Collins sunt ferm de acord: „În caz de îndoială, folosiți litere mici”, spune unul, iar „Evitați cât mai mult posibil cuvintele cu majuscule de început”, spune celălalt. Deși obiceiul de modă veche de a folosi majuscule inutile persistă, folosirea cât mai puține majuscule este la fel de caracteristică unei bune compoziții moderne ca și evitarea punctuației inutile. Convenția impune utilizarea frecventă a majusculelor, care nu poate fi evitată; dar tipograful ar trebui să fie mereu atent pentru șansele de a folosi în schimb majuscule mici sau litere mici.

Uneori sunt folosite majuscule mici, de exemplu, în loc de majuscule pentru abrevierile districtelor poștale, în special dacă sunt folosite numere vechi (Eq) ; inițialele titlurilor de distincție (frs, lld) ; și pentru referiri la ilustrații când apar în text (ex. fig. 15).

Literele mici ar putea fi folosite mai des pentru toate, cu excepția primului cuvânt al titlurilor cărților, capitolelor, articolelor și așa mai departe menționate în text, mai ales dacă titlul este unul destul de modern, sau deosebit de informal, cu excepția cazului în care unul dintre cuvintele din titlu ar începe în orice caz cu majuscule. Aceasta, totuși, este o ruptură clară cu convenția și trebuie făcută cu atenție; majusculele încep de obicei toate cuvintele importante în titlurile citate.

§90 · EXTRASE ȘI CITATE

Extrasele și citatele mai lungi de două sau trei rânduri sunt adesea rupte din textul principal și plasate într-o fontă mai mică. O altă modalitate de a diferenția aceste pasaje este să le indentați în stânga sau în dreapta sau pe ambele, sau să le stabiliți solide atunci când textul principal este condus.

Schimbările de stil de acest fel în timpul compoziției textului nu fac lectura mai ușoară și nici nu îmbunătățesc aspectul paginii. Tipograful trebuie să decidă dacă extrasele trebuie într-adevăr să fie atât de diferențiate de textul principal, iar acesta este un punct care ar putea merita să fie discutat cu autorul. Într-o carte destinată lecturii susținute, să despărțiți extrase din text, să le încadrați între ghilimele și să indentați primul rând ca un nou paragraf ar trebui să fie suficient, fără nicio modificare a stilului de compunere.

Dacă extrasele trebuie setate într-un tip mai mic decât cel al textului, fontul folosit pentru ele ar trebui să fie cu două dimensiuni mai mic, pentru a face evidentă diferența dintre text și extras. Aspectul paginii nu va fi stricat dacă aceeași măsură și orientare proporțională sunt folosite pe tot parcursul.

Tipograful ar trebui să facă tot posibilul pentru a evita ca citatele să fie stabilite într-un stil pe care l-ar respinge pentru compunerea textului. Dacă măsura textului conține un număr mare de en-uri ale sursei textului (să zicem, mai mult de 65), aceasta

K

ca tMir rxighbourt la rhc wcu, Orcitai, Oroul, Aghoritai, Aoritx, Horaha! sau Ncuriui; si ei au fost numiti oficr un rau, rlu: Aghor. Cofe Afolan wat ih.:ir ^^rfn bounJoiy. Neit pe tte vest a venit cool de rhe Pbh-Eotm, Inland ef care lireJ Gedrosol sau Gatlrosoi sau Kcdrosoi. <ior·

mania bc/fan la Jask, care

prhopi te token oi granița tottern a Pastonii lui Hcrodotus,

fo el Includcd Germanlallf (Carrnanioni) printre PmJan

trib (1. SUA).

94 · l PROVINCIA XVJll În echivalent persan pentru th-a provincie lí cunoscută. pentru rho Moticoions «e I. ¡89, 202,pentru rhe Sos· pclrq, I, ¡04, Ahrodioi aem ta te anotherfdrmoftfcnamuArarat si Urarfu. Afier*thefollow oftte lingdom O Urartu mmt oflu population wat fuzionat cu arian in· vadertloforiotheArmeniiaru (n. :Ion • ¡4); ArlN'nlonriral al lui Darius,care înalt hlrn1elfNclfuchoJneiicr, avea onUrrationname (Uhmann-Haupt, armean ci!1st u. jcut, ii, p. 161). Multe Alarodlant au J/rtd nonh-eaЯ din Armeniaru, în netezirea muntelui modern Artrrat, care pare să rcoelved numele Ju prin trarofcrcnce din tome mai multă gamă, sperând într-un rault al transferului numelui Urarrlon din Armenia. . Cuvântul Urartu. h lan faunJ In ht olJ lens pe o tableta Doby-lonlon de circa 415 $.c.. nliich se referea la o comanda de troopi din Urashtu si Afdida (Armenla si Melitene') ; el şi hit faiher b¿lh have Dobylonlan Mm.'t (Un|v. of Pcnn.s'ykani.a, D.:tb. Éection, Legraln, tir, nr. 995¡ Unger, Daliylon, p. n.).

94 · J PROVINCIA XX T1ie .Voschiseemto haveban ultltLd 10 the Phi/glani,!.formând un alt rcmnantofU.eMushll (n. l onl. 14); în afară de fwm o /Jabylonlon tc.rt pe uldicri ofthe Muihkai (.' Moschi sau At/ttani) în Alcsopotamio în timpul secolului al V-lea (n. pe I. 104), nimic nu a spus despre ei în earf.y oriental ioum:1. În Gcorflianthe Armenlant minereu numit Somckhta și țara lor Sumkhlli, ond on allutioa ta lhe Moschi ma/ lie lridden Într-un srateacnt georgian care Samc'khe

evaluat să plătească două sute de talanți. Acesta a fost al optsprezecelea. provincie.'

Moschii, Tibarei].i, Macrones, Mossynll!ci si Mares au trebuit sa plateasca trei sute de talanti. Aceasta a fost a nouăsprezecea provincie.3

Indienii, care sunt mai numeroși decât orice altă națiune pe care o cunoaștem, au plătit un tribut care depășește pe cel al oricărui alt popor, adică trei sute șaizeci de talanți de praf de aur. Aceasta a fost a douăzecea provincie.·

.cl 95. Dacă greutatea babiloniană a argintului de aici s-ar putea reduce la cântarul euboic, va face nouă mii opt sute optzeci de asemenea talanţi; iar dacă aurul va fi socotit la treisprezece ori valoarea argintului, praful de aur indian va ajunge la patru mii șase sute optzeci de talanți. Adăugați aceste două sume împreună și întregul venit care a venit lui Darius an de an se va găsi a fi în bani euboici de o mie cinci.

vai locuit bj Mesk.i-nl (ll'a-khutht.Geog.ed.Brosa.p.yóinoud b/Dr HWBaile/). Aceste Tiborenl mqy represen! thè Tubolor Tibalof the AttyriansandJcwi; inwhichtase thè/ se mutaseră spre nord din Aleyriantime, când se aflau în muntele Taurus, lângă Ciliciam. Numele lor se aseamănă cu locul-naaet din zonele Urarțion și Ciliclon (ìl'oinwright, JEA irìi, ¡931, p. 41^. I). Un fragment din Hecataus enumerează trltetul Mării Negre din tte Phasù io Ther¡ modon, în

ordinea zonei lor geografice, ai Alara, Matrona, Mot-rynoeci și Tibarcai. Informații suplimentare despre coma Alata de la Herodau (vil. J9), restul sunt aproape cunoscute în afară de Xenofont, care descrie obiceiul Mot-eyncrcl și Tibareni (Anabasis, r. 4,5;lr. ífartht Alacranes). Pe vremea lui (4OOBlc.), persanul nu avea control asupra ritualurilor. Darlutmrry au privit ítem ai pan din Cap-podocla.pentru tte latcr numele Pontus a venit să se aplice la nonh-eanul Asiei MiflCt, din cauza împărțirii adesea/adică a Coppodolori smtrapy într-un pontic și unul sudic. . . . . '1i1 ar putea, prin urmare, te Puntiya a listei persane (n. I în SS).

9.J · 4 PROVINCIA XX Cyrus avea congucrod alfa· ai bordeis of India (л. on I. <77)> și o idee filologică a tte noma Soitogydion și Punjab avea să scoată la iveală limitele ulterioare ale imperiului (ni. J. 1999). pe 91)· Provincia India (hindușă) a început la Indus și probabil s-a încheiat la tte llyphosii (Bătăi) pentru un popor aflat dincolo de râu deservit perșilor și mercenarii (Tarn, JHS. siili, p.99) . Ea a corespuns cu loSiod și ite IVettern Punjab, tinzând tte Indus p/ain froto Kolabagh la lhe uo. Unii indieni erau încă supuși Persiei când a venit Alctaoderarrl, dar probabil că au trăit în afara acestei provincii (n. t pe 94, I pe 9! ¡far the gold, ¡06 ¡ Cambridge History of indiai ed. fapton, I, p. Jig; Cavolgnac, ; History of the World, iii, de lo VaWe.Pounin, The l'lndc Up to about 300 B.C.'.for Indian debt co Persia, Fdbri in Mixtures Linosslcr and Asiatic Jounul, ccivii, 1930. p. jgg).

9S · t VENITURI ALE EMI'IHE

MSS. Evaluați veniturile totale la 9540 de talenți euboici, iar în greutate babiloniană suma totală a acestora este de 7600 de talenți.

FIGURA 20. Un exemplu remarcabil de tipografie de Francis Meynell. Textul este setat în Monotype Plantin Light, cu extensii lungi special tăiate: notele sunt în Perpetua italic, o față mult mai înaltă. Floroanele care preced numerele secțiunii diferă de la Carte la Carte: în

o sută șaizeci de talanți, ca să nu mai vorbim de tigăile unui talent.1

.cl 96. Așa era venitul pe care Darius le-a obținut din Asia și o mică pantă din Libia. Mai târziu, în timpul domniei sale, suma a fost mărită prin tributul insulelor și al țărilor Europei până în Tesalia. Regele depozitează tributul pe care îl primește în acest mod - îl topește și, în timp ce este în stare lichidă, îl pune în vase de pământ, iar când o oală se umple, el sparge vasele de mâncare, lăsând metal într-o masă solidă. Când se caută bani, el bate atât de mult din acest lingouri cât ocazie req^resJ

.cl 97. Acestea au fost guvernele și asemenea sume de tribut la care au fost evaluate, respectiv. Numai Persia nu a fost socotită printre afluenți — și din acest motiv, pentru că țara perșilor este cu totul

scutită de Wt. Următoarele popoare nu au plătit nici un tribut stabilit,

care ar trebui b.: subuarud tlac I40 rasturnat In Cilicia. Roultani 7460 talcms out la 9880 Eu-boic ulenu^--conrettlng the Bafy· lonian talert inia die Euhoic talem oJ6o Ibs. (mine) ona basii ojj8 Euhoic Ibs. fiecarui talem silrer Babjlonian (n..s pe 89). Adăugarea lui tribuu de aur, la un echivalent silrer de4610 Euhoic talenu ina.l:t:3 die re· quired retenue rmal de 14.560 Eu· boie tal^u, t.bcrebj nnfirming die ^^hoatian. Ar trebui să fie ^tthat UM ratio of gold co tilver appean и be wrang!f at 13 : I i^uad of Ijj ; I (n. 5pe I9); die ratio varial RJnsidcrab[r Jn clcmical ll.-r dar ^U-.figures app[y to die începutul domniei lui Dariw.

^be reTenue anuale de vin ¿3.500.000 (la paritrie de aur) m'!Y ^madat, dar it mwi fi nDKm· diat foarte putin administrativ u^ptnJiturc waf mafioto acest rom, ^mmiofcare In paace time ar fi tpent. pe die domnia persana dllil sau allawttl co aecumulau. TM dight of an arienra.I admint·

IZral.lre au fost plătite local

garuanon, who tool: their own tala· riafram die tata thq im^^d anti rudral a spctal table-allowa^ for ^ihdr llff ^and n^^nns han^gcn n (n. on 1. ¡92). Pe die analogH!

În condiţiile din epoca recentă, suma colectată anual prin autorităţile locale a ajuns la aproximativ 30.000.000 ; Nro generositate după căderea imperiului E8Jpt a produs un venit twmry tima la fel de mare la tributul plătit conform acestei liste. Imperiul trac din secolul al V-lea a adunat 400 de taleni pe an, dar în mare parte de la uibt:r prvious'1 necated. Com-parison cu empira mai târziu, eren deși tatal pe același principiu, hat llule semnificarne owing ro changa In the valueofmong, but It m'?T be wonlr mentionlng an enimau tliat the Romans colle^ctal avu ¿1.500.000 a an, while the Turcii în VJ80 coleaed /w decât I.3.000.000; veniturile egiptene cu o sută de ani în urmă se ridicau la aproximativ la fel, dar veniturile persane în 18'88 au ajuns la peste 500.000 de lire (Andreades, Hi.st. of Greek Public Fi^mce· I, p. 95; Curzon, Penìa). · U, p. 481).

96   · t TESTIORUL PERSAN Alesantler it t:imaud ID au gasit 175.000 de tolenti (140.000.000) in treaiuria Achamtnian, tMequi-valentof a11JCthliitt1ryeari' tribut. Jn Penia din 1888, care ascunsă o zonă mui:h ioallu pe cea veche.

Imperiul Penian, și a avut o rcrmue ha! cu mare, Shah aidttl o medie de LI00.000 fiecare.1ear co hit hoard; hehadan turplw anual de 1400.000 peste cipanditure (un quaner de rhr tatal venituri"), autobuz spcttl awn a acestei sume pe hit roui (Curton, Persia). TheArhameniens spcntfifteen Dahylonian taleniidaily on (he rotund andthcteraglio-to-aecardd-aecard). estimare (Heracleida de Cuma, fr. 4, Adicn. aii. 5¡7), cu care ritmul are veniturile anuale ale imperiului tpant at rauri. Treaiuria ra.ral contine si arhive si depozite de arme, carato, mobilier, rlothç. şi pânză purpurie (L.onginu:s,On thcSublinic,43.2.

din Thecpamput; Plutarrh, Alci. 36). Dino s'!fi că au fost de asemenea stocate acolo qfNilul şi apa Dunării (Plut. Alc.. J6).

97 · I PERSAN ^ŒMPTIUNE DIN TAX

^be uibate de razboi imperiilor antice o plata facuta bp capt.ire niunuiu la ronquerort lor, iar procr.irallf toti persii erau dierofare etempe (n. 2 pe 9.J). Lingj, totuşi, i-au privit pe Ptrsieni cu unul din ptoplcurile lor; nandsjirnul lor reprezentativ printre figurile tjmbelic· ures care sprijină tronul. Persiani aduiowled^d lor supunerea la tho king b/ giring him proent.s oftuch raluecuthgould aford; Ælianre-corduri un anecdou ofa man wha

Lfted waur în mâinile sale regretând: „M. King, l onor.Jou rrith tho water of the rivera (VHJ 31. JJ). rhr varions na-lianal emisary formtd die prora· ¡ion soofunreprcsenudon Pencpalit' telees (Breaaed, Na. tioml Geo· giapbic Mag.uinc, 64, p. JU; Sar: și Huzfrld, Iran. Fcbre-llcfs, pls.). Pe r.htJe twa d1!fs, hanii mongoli, IDO, au revărsat prezentul din întregul lor Imperiul (Matra Polo). , ii. 14, IS), în timp ce Ncw Yeor huill ale· se ceartă în Persia prin dăruirea pre· senti, deși patronul dei!f al faivalului, Afithra, a fost abelithed hJ Islam (n. J oni. ¡JJ; n.on iii. 79)·

note, numărul secțiunii este separat de numărul notei printr-un asterisc Centaur, centrat. Machiajul este simetric pe fiecare deschidere, dar multe deschideri diferă de cele vecine. Redus de la IIf in. adanc.

va contine prea multe ens de o fonta cu doua marimi mai mici. Interfața extraselor va trebui ajustată la fel de atent ca și cea a textului principal. O anumită latitudine este totuși posibilă atunci când citatele sunt relativ scurte.

§91 · NOTE

Notele de orice fel sunt de obicei plasate într-o fontă cu nu mai puțin de două dimensiuni mai mică decât cea a textului principal, astfel încât diferența dintre text și note să fie clară; atunci când se face acest lucru, nu este nevoie să folosiți reguli pentru a separa notele de text, cu excepția cazului în care textul include citate stabilite într-o fontă similară cu cea folosită pentru note. Dacă suprafața ocupată de note este egală sau mai mare decât cea a textului, există un anumit risc ca notele să pară mai întunecate și mai accentuate decât textul: contoarele mai mici se adaugă la culoarea setării. Anumite serii au și izvoare mici care par a fi mai grele decât cele mai mari; Monotype Scotch Number i este un exemplu. Într-un astfel de caz, ar putea fi folosită o fântână mai mică dintr-o altă serie mai ușoară. În mod ideal, originile celor două serii ar trebui probabil să fie legate între ele cât mai strâns posibil în timp și loc, pentru a menține armonia designului; sau notele pot fi puse în contrast cu textul prin utilizarea a două serii de origine foarte diferită (figura 20; vezi, de

asemenea, figura 17, § 8o, pentru o traducere pusă într-o fântână contrastantă).

Ultimul paragraf al § 90 se aplică și notelor. Notele, spre deosebire de citatele din text, pot fi setate în dublă coloană sub un text cu o singură coloană; orice notă care conține mai puțin de patru linii poate fi centrată într-o coloană în măsura textului. Notele nu ar trebui să aibă voie să pătrundă în marginile specificate de proiectant decât dacă acesta a lăsat loc pentru ele. Referirea la note va fi ușoară dacă fiecare începe o linie nouă, cu excepția cazului în care notele de doar unul sau două cuvinte sunt setate două sau mai multe în linie.

Pentru majoritatea cărților, nota de subsol obișnuită este adecvată și, cu siguranță, este cea mai ușor de configurat și de alcătuit. Autorul poate avea, totuși, multe comentarii sau explicații scurte de făcut și poate dori ca acestea să apară lângă pasajul la care se referă, astfel încât cititorul să nu fie nevoit să-și ducă privirea până la subsolul paginii. Apoi pot fi utilizate note marginale; acestea sunt de obicei plasate în marginea din față, nejustificate și aliniate la marginea de lângă text. Notele stabilite în acest stil nu sunt inestetice, dar tind să necesite margini deosebit de largi pe marginea anterioară, multe dintre ele pot fi irosite, iar munca manuală implicată în machiaj tinde să fie costisitoare.

Cut-in   Cut-in Note, stabilite în zona de text în spațiul lăsat de

notează că unele rânduri de text sunt stabilite în măsură restrânsă, sunt rareori

folosite în zilele noastre, deși pot avea un efect îngrijit și chiar decorativ. Notele și textul pot fi setate cu ușurință separat pe aparat, totuși

paginile trebuie realizate manual; dar alterarea frecventă a măsurării textului tinde să perturbe acţiunea ritmică a lecturii.

Notele lungi sunt întotdeauna susceptibile să fie o problemă, iar o soluție posibilă este de a le releva la sfârșitul cărții sau al capitolului, unde pot fi puse toate împreună, poate doar cu o dimensiune mai mică decât cea a textului, dacă sunt importante. Notele care sunt esențiale pentru text nu trebuie, totuși, separate de acesta.

Dacă nu există niciodată mai mult de șase note pe pagină, notele pot fi introduse pe text prin semnele index tradiționale, cum ar fi asteriscul. Acestea sunt, totuși, destul de vizibile, iar figurile superioare sunt de obicei preferate; pot exista unele dificultăți în a găsi numere superioare care să se potrivească cu o serie de fețe vechi. Dacă notele sunt corelate textului și sunt puse împreună la sfârșitul capitolului sau cărții, este posibil ca numerele cheie să depășească nouă per capitol; aceasta va duce la folosirea figurilor duble superioare, care trebuie evitate dacă este posibil, parțial din cauza golurilor inestetice care se deschid în textul de sub ele.

Prea multe semne-index de orice fel pe pagină îi conferă un aspect foarte interzis, precum și întrerupe cititorul și ar trebui evitate dacă este posibil. O metodă de a face acest lucru este să numerotați rândurile textului cu cincizeci și să introduceți notele de la sfârșitul capitolului sau cărții la text printr-o referință, în notă, la numărul paginii și al rândului și la cuvântul relevant sau fraza. O alta este să rulați referința la notele cu textul, într-un mod cât mai discret posibil - de exemplu (nota 265).

§ 92 · TITURI

Titlurile sunt întotdeauna setate într-un alfabet sau o dimensiune diferită de cea a textului, pentru a preveni confuzia între text și titlu; atunci când sunt folosite litere mari și minuscule romane, acestea au de obicei două dimensiuni sau mai mari decât textul, astfel încât diferența va fi evidentă dintr-o privire. Sunt utilizate în mod obișnuit numai majusculele, majusculele cu majuscule mici sau numai majusculele mici; majusculele cursive și majusculele și minusculele cursive sunt de asemenea utile, iar majusculele mici pot fi utile dacă sunt disponibile. Titlurile care sunt rupte din text pot fi stabilite într-o fontă sau chiar într-o serie diferită de cea utilizată pentru text; dar cele care continuă cu textul ar trebui să fie setate într-un alfabet din aceeași fontă, sau într-un alfabet înrudit, cum ar fi bold de dimensiunea textului, pentru a preveni dificultățile de aliniere. Dacă titlurile necesită mai multă accent decât de obicei, caracterele aldine pot fi utile. Titlurile care sunt rupte din text nu au nevoie de un punct complet terminal.

Tratamentul titlurilor de capitol depinde în primul rând de spațiul disponibil. Dacă textul cărții este puțin probabil să fie revizuit, începutul unui nou capitol poate urma sfârșitul predecesorului său pe aceeași pagină; acest

este un stil deosebit de potrivit atunci când autorul a făcut puțin din titlul capitolului, dând probabil capitolului un număr, dar fără titlu. În orice caz, dacă capitolele urmează să se succedă astfel, va fi nevoie de un stil de antet destul de compact; s-ar putea să nu existe întotdeauna loc pentru mult spațiu vertical între capitole. (Este un punct de tipografie bună ca distanța dintre capitole să fie aceeași pe tot parcursul cărții.)

Dacă împărțirea între capitole pare să aibă mai multă importanță - de exemplu, dacă fiecare capitol începe cu un număr, un titlu și un citat sau un rezumat al conținutului - sau dacă textul ar trebui revizuit, fiecare capitol ar trebui să fie revizuit. începe pe o pagină nouă. Acest lucru va permite de obicei autorului să adauge cel puțin câteva rânduri la un capitol fără a perturba paginarea restului cărții. Tipograful trebuie apoi să decidă cu privire la amploarea căderii - numărul de linii de text prin care prima pagină a capitolului este mai scurtă decât o pagină cu text complet. O picătură lungă poate face ca zona de text de sub ea să devină un pătrat sau o formă alungită largă,

incomodă pentru o pagină alungită înaltă; picătura nu ar trebui, totuși, să fie atât de scurtă încât capul capitolului să fie înghesuit. Oricare ar fi picătura, ar trebui să fie, dacă este posibil, aceeași pe tot parcursul cărții, sau cel puțin ar trebui să pară aceeași; acest lucru poate să nu fie simplu dacă titlurile capitolelor variază foarte mult în lungime (și, prin urmare, în profunzime pe pagină).

În planificarea titlurilor, proiectantul ar trebui să aibă în vedere scopul fiecăruia. Forma tipografică a fiecăruia ar trebui să fie adecvată importanței sale literare; fiecare ar trebui să iasă în evidență adecvat față de textul din jur (aceasta este în mare măsură o chestiune de spațiu de deasupra și dedesubt); iar dacă există diferite tipuri de subtitluri, importanța lor în relație cu cealaltă ar trebui să fie clarificată prin mijloace tipografice.

Titlurile încrucișate sunt folosite pentru a împărți un capitol într-un număr de părți egale ca importanță. Ele sunt de obicei centrate în măsura și separate de textul de mai sus și, uneori, de cel de jos, prin spațiu. În stil, ele ar trebui să fie mai puțin emfatice decât titlurile de capitol și diferite de titlurile (§ 93), pentru a preveni confuzia. Secțiunile principale ale capitolului, fiecare cu capul său încrucișat, pot fi separate în subdiviziuni, fiecare cu un antet încrucișat subordonat stabilit într-un mod mai puțin emfatic decât titlul principal.

Titlurile laterale sunt uneori folosite în loc de capete subordonate. Ele sunt de obicei separate prin spațiu de textul de deasupra lor și, uneori, de cel de dedesubt și sunt așezate pe o parte a măsurii, de obicei în stânga, rupte de text. Cel mai obișnuit aranjament este de a avea o linie albă peste titlul lateral, de a plasa titlul complet în stânga măsurii și de a indenta prima linie a textului. Această indentare are un aspect ușor neîngrijit, deoarece nu se aliniază cu titlul și poate fi considerată inutilă, deoarece nu este necesar să se indice

începutul unui nou paragraf. Dacă începerea completă a paragrafului lipsește titlul de o parte din accentul său, atât titlul, cât și paragraful pot fi indentate în mod egal.

Capetele de umăr sunt mai puțin vizibile decât titlurile laterale, deoarece sunt rulate cu textul în loc să fie desprinse de acesta. Ele pot avea sau nu spațiu deasupra lor, pot fi indentate sau așezate complet și pot fi fie separate de text, poate printr-un punct întreg și o regulă em, fie pot fi introduse direct în prima propoziție.

A. CAPUL ÎN CRUCE

B. Stilul convențional de cap lateral

Primul rând al paragrafului este de obicei indentat după titlu, deși nu este nevoie să subliniem începutul noului paragraf.

C. Un stil mai ordonat de side-heading

Dacă există unele îndoieli cu privire la locul în care trebuie să meargă capetele laterale în text, este posibil ca toate paragrafele să fie indentate atunci când sunt setate pentru prima dată. Când sunt introduse capetele laterale, și ele pot fi indentate, astfel încât să se alinieze cu primul cuvânt al paragrafului de mai jos.

D. Umeri-capete. Acestea sunt rezonabil de îngrijite, indiferent dacă sunt indentate sau nu, dar indentarea le face mai ușor de ales.

Trei tipuri de direcții, plasate în Baskerville.

Titlurile decupate și titlurile marginale sunt aranjate în același stil ca notele decupate și notele marginale și, deoarece au aceleași dezavantaje, sunt la fel de rare.

Alte tipuri de titluri pot fi, desigur, introduse dacă este necesar; cele menționate sunt doar cele mai frecvent utilizate.

§93 · TITURI

Titlurile sunt acele titluri care, apar de regulă în partea de sus a paginii, nu introduc o nouă parte a cărții, ci repetă un titlu sau titlul cărții în sine. Într-o carte de referință, ele indică conținutul fiecărei deschideri, prin repetarea titlurilor cărții și părților sau capitolelor, sau titlurilor părților și capitolelor, sau titlurilor capitolelor și secțiunilor, sau orice combinație pe care autorul sau editorul sau tipograful o preferă. Într-o carte concepută pentru o lectură susținută, titlurile îl ajută pe cititor să-și găsească locul în care trebuie să o ia

cartea după o întrerupere. Titlurile pot fi aceleași ca conținut și stil pe paginile care se confruntă sau pot diferi de la recto la verso.

Titlul curent este de obicei înțeles ca însemnând. un titlu care rămâne neschimbat în toată cartea și care constă în mod normal în titlul cărții. Merită folosit doar pentru cărți cu valoare permanentă. Acestea ar putea trebui să fie relegate din nou și din nou de către biblioteci și pot fi păstrate timp de zeci de ani de către proprietari privați. Titlurile difuzate minimizează riscul de a înșela pagini sau secțiuni atunci când un număr de cărți sunt împărțite împreună pentru a le lega sau se dezintegrează pe raft; ele nu ajută la actul lecturii.

Titlul secțiunii1 constă din titlurile subdiviziunilor cărții, fie că sunt capitole, părți, cărți sau alte diviziuni. Un titlu care constă din titlurile subdiviziunilor de capitole ar putea fi descris ca un titlu de subsecțiune; în utilizarea acestui tip de titlu, poate fi necesară o anumită atenție pentru a preveni apariția acestuia direct peste titlul subsecțiunii.

Titlul paginii1 se referă numai la textul care apare sub acesta și, prin urmare, trebuie să fie scris de autor în dovada paginii. Deoarece poate necesita o etapă suplimentară de probă, întârzie corectarea dovezilor în pagină și adaugă la costul compoziției, este util doar atunci când este esențial. În lucrările de referință, în general, poate fi valoroasă, dar de obicei titlurile de secțiuni, poate întărite cu date în cărțile istorice, sunt adecvate.

A folosi un titlu care rulează în toată cartea, fără nicio varietate, ar fi de obicei la fel de absurd ca să nu folosești decât titluri de pagină. Cea mai bună practică pentru majoritatea cărților este de a folosi titluri pentru a indica secțiunea și cât mai multe varietăți de subsecțiuni posibil, fără a recurge inutil la titlurile de pagină. Dacă se folosesc titluri diferite pentru recto și verso, titlul major apare de obicei pe verso și cel minor pe recto. În mod firesc, autorul și editorul au ultimul cuvânt în furnizarea de copii pentru titluri, dar tipograful ar putea face bine să le reamintească că titlurile planificate corespunzător pot fi un ghid foarte util pentru cititor.

Când un titlu de secțiune apare peste o pagină care conține un titlu de secțiune, să zicem la jumătatea distanței, titlul este de obicei făcut să fie de acord cu titlul. Acesta este un obicei vechi, dar ca titlul să fie de acord cu textul imediat alăturat pare a fi mai sensibil.

Stilul în care sunt stabilite titlurile este o chestiune de alegere. Ele ar trebui să fie distincte nu numai de textul în sine, ci și de orice parte a acestuia; cursiv, majuscule și minuscule ale dimensiunii textului, de exemplu, nu ar trebui folosite pentru un text care conține mult cursiv, fie în extrase sau în fraze individuale. Deoarece titlurile sunt subordonate textului, ele nu ar trebui să fie mai emfatice; majusculele fontului textului sunt destul de mari pentru, de exemplu, cărți mai mari decât demy 8vo (deoarece dimensiunea titlului ar trebui să fie

Termenii folosiți de Sean Jennett în The making of books.

legate de zona precum și de izvorul textului), iar pentru demy 8vo și cărțile mai mici se preferă majuscule mai mici decât cele ale izvorului textului.

Când titlurile de pe paginile care se confruntă diferă ca importanță, ca atunci când există un titlu în curs și un titlu de capitol, acestea sunt uneori setate în stiluri diferite, cum ar fi majuscule mici pentru una și cursive majuscule și minuscule pentru cealaltă. Acesta este un aranjament logic, deși dezechilibrează paginile care se confruntă și poate complica tipografia deschiderii.

În poziție, titlul nu trebuie să fie prea larg separat de text, în cazul în care pare izolat; 6 puncte de spațiu este de obicei suficient. În mod convențional, titlul este plasat deasupra textului, dar într-o carte concepută neconvențional, acesta și-ar putea îndeplini scopul la fel de bine dacă ar fi ascuns la subsolul paginii și ar fi mai puțin

vizibil decât în cap. Cele mai populare poziții laterale pentru titlu sunt centrate în măsura textului sau la nivel cu marginea interioară; poziția și stilul de setare a titlului se numără însă printre punctele în care tipografia neconvențională tinde să se îndepărteze de obicei.

Titlurile pot avea o anumită valoare decorativă, ușurând și evidențiind o pagină solidă de text, dacă, de exemplu, majusculele mici bine concepute sunt spațiate cu litere cu grijă sau dacă se folosește un cursiv cu majuscule și minuscule deosebit de atractive. Nu este necesar niciun ornament suplimentar, dar în genul mai fantezist de carte tiparul poate dori să decoreze titlul cu un fleuron sau o riglă sau o fâșie de chenar; înainte de a face acest lucru ar trebui să se gândească dacă acest ornament își va păstra farmecul după ce apare pe zeci sau sute de pagini.

§94 · NUMERE ȘI SEMĂTURI DE PAGINI

Termenul imprimantei pentru numerele de pagină este „folii”, termen care descrie, de asemenea, un format și o foaie de dactilografiat. Terminologia tiparului conține mai multe ambiguități de acest fel, care pot fi eludate doar prin folosirea unor termeni netehnici. Deoarece nu există niciun rău în a numi un folio număr de pagină, termenul mai clar este folosit aici.

Collins afirmă clar: „Numerele paginilor ar trebui să fie în partea exterioară a marginii capului, deoarece această poziție facilitează referirea la întoarcerea rapidă a frunzelor”. Dacă se va folosi numerele paginilor, probabil că nu există o poziție mai bună. Sunt folosite și alte poziții, dar, pe bună dreptate, numărul paginii este rareori mai aproape de marginea interioară a paginii decât la jumătatea măsurării. De obicei, nu este mai departe decât marginea exterioară a textului, deoarece, dacă apare în marginea din față, poate fi incomod de vizibil.

Când sunt folosite titluri, numărul paginii este adesea setat pe aceeași linie și sursă și plasat între titlu și marginea anterioară. Acest stil îngrijit este mai economic decât poziția de la picioare, unde restul liniei care conține numărul paginii trebuie să fie distanțat până la măsura maximă. Stilul numărului paginii este adesea în acord cu cel al titlului; dacă acesta din urmă este scris cu majuscule și minuscule cursive, de exemplu, numerele cursive sunt folosite pentru prima. Dacă se folosesc majuscule spațiate între litere pentru titlu, cifrele numărului paginii pot fi spațiate în mod similar; numerele care variază beneficiază mai mult de spațierea dintre litere decât numerele suspendate. Trebuie avut grijă să se potrivească titlul și numărul paginii pentru înălțime; numerele variate se potrivesc de obicei cu înălțimea majusculelor, cifrele vechi ale feței se aliniază cu majuscule mici și litere mici.

Când o carte este tipărită în format quad, astfel încât rolele să ruleze în sus și în jos pe pagină, numerele de pagină care apar la picioare trebuie să suporte singure greutatea rolei pentru un moment.

Într-un tiraj lung, acest lucru poate duce la uzură, iar numărul paginii poate fi flancat de ornamente sau paranteze pentru a-l proteja pentru o perioadă. Când acestea devin uzate, acestea pot fi îndepărtate la sfârșitul tirajului (dacă cartea este tipărită de pe plăcuțe în relief) sau înlocuite (dacă se utilizează tipărire). Chiar și cu aceste garanții, un număr de pagină în această poziție izolată este susceptibil să se imprime prost.

Într-o pagină care conține multe cifre, numărul paginii poate fi confundat cu textul, cu excepția cazului în care este inclus între paranteze sau distins într-un alt mod.

Metodele convenționale de numerotare a paginilor provin mai degrabă din metodele de fabricație decât din comoditatea cititorului. Paginile preliminare, la a căror numerotare pot avea loc modificări până în ultimul moment înainte de tipărire, sunt adesea numerotate cu cifre romane sau italice minuscule, începând cu prima pagină recto pe care este tipărit ceva, sau care precede prima pagină tipărită dacă acea pagină este un verso. Pagina i, cu cifre arabe, este atunci prima pagină (recto) a textului principal. Paginarea nu include de obicei acele pagini, inserate în text, care nu au trecut prin presă cu restul textului, cum ar fi ilustrațiile tipărite pe hârtie diferită sau printr-un alt proces. Astfel de pagini introduse sunt cunoscute sub numele de plăci și sunt numerotate separat.

Numerele paginilor sunt uneori omise din deschiderile capitolelor, din unele pagini preliminare și așa mai departe, dar numerotarea continuă ca și cum numărul omis ar fi fost tipărit. Paginile nenumerotate sunt uneori cunoscute ca folii oarbe. Paginile din spate ale cărții, cum ar fi anexele, notele și indexurile, care ca și paginile preliminare sunt supuse modificărilor de ultim moment, sunt numerotate în același stil ca și textul, deoarece modificarea numerotării paginilor ar presupune doar modificarea acelei pagini. din câteva pagini care urmează.

Acest sistem convențional de numerotare a paginilor, care, dacă este manipulat în mod inteligent, nu trebuie să împiedice cititorul și poate ajuta foarte mult bibliograful și relegatorul, este strâns legat de secțiunile, de obicei de 16 sau 32 de pagini, în care cartea este cusute. Semnătura apare pe prima pagină a fiecărei secțiuni și, de obicei, constă din majuscule sau majuscule mici succesive în tot alfabetul, omițând J, V și W și continuând, dacă este necesar, la 2A sau Aa și așa mai departe. Paginile preliminare, tipărite și împăturite separat de restul textului, sunt semnate cu litere mici, începând cu a. Semnătura B apare întotdeauna pe pagina 1, iar ulterior semnăturile apar la fiecare 16 sau 32 de pagini (c, pagina 33; D, 65; E, 97; și așa mai departe), ceea ce face verificarea simplă.

Semnătura apare de obicei la subsolul paginii, centrată acolo dacă numărul paginii este la cap sau, dacă numărul paginii este la subsol, între numărul paginii și marginea din spate. Este uneori combinat cu un set de inițiale sau de numere (cuvântul de referință) care indică imprimantei și liantului cărții îi aparține semnătura (deși acest lucru

pare a fi destul de inutil atunci când sunt folosite titluri). Marca semnăturii și detaliile asociate acesteia sunt uneori stabilite într-un stil nepotrivit dacă problema este lăsată în seama compozitorului, așa cum este de obicei. Ordinea și unitatea designului sunt cel mai bine menținute dacă semnăturile sunt stabilite în aceeași fontă ca și numărul paginii și aliniate cu acesta și cu una dintre margini.

Ambiguitățile terminologiei tipăririi sunt văzute cel mai bine aici. O secțiune poate fi cunoscută și ca semnătură sau „semn", astfel încât secțiunea are două nume, iar „semnătura" are două semnificații. Secțiunile unei cărți pot fi cunoscute și sub numele de foi sau quires, acesta din urmă fiind un termen folosit și pentru a descrie un număr de foi de hârtie (§ 185).

§ 95 · DESCHIDERILE DE CAPITOLUL ȘI INIȚIALELE

Primul paragraf al unui capitol este de obicei început fără indentarea obișnuită la începutul paragrafelor următoare. Aceasta este parțial o chestiune de obicei, dar obiceiul supraviețuiește datorită aspectului frumos al unui dreptunghi de text imediat sub capul capitolului, în loc de forma asimetrică rezultată dintr-o primă linie indentată. Desigur, nu este necesar să se indenteze acest prim paragraf. Prima linie de text după titlurile subordonate poate fi setată la măsura completă în același mod; acest lucru s-ar putea, totuși, să se dovedească costisitor dacă este probabil ca autorul să schimbe poziția titlurilor sale în text.

Începutul primului paragraf al unui capitol este adesea marcat de o literă inițială mare (§ 97). Aceasta este aproape în întregime o chestiune de obicei; inițialele au succes doar atunci când sunt frumoase în sine și impecabil

plasate, iar ei sunt văzuți în cele mai bune condiții numai atunci când există o nevoie reală de ele. Această nevoie apare, de exemplu, în cărțile de rugăciuni, unde elementele noi în serviciu, cum ar fi rugăciunile, răspunsurile și așa mai departe, trebuie să fie distinse de vecinii lor.

Apariția scopului este esențială pentru plasarea cu succes a inițialelor; acest lucru se realizează prin alinierea inițialei cu textul învecinat. Piciorul inițialei arată întotdeauna cel mai bine dacă este aliniat cu piciorul literelor scurte dintr-o linie de text și dacă linia următoare imediat sub inițială este setată la măsura completă; o literă majusculă obișnuită folosită ca aniinițială va trebui de obicei să-și tundă barba pentru a face acest lucru posibil – altfel va exista un spațiu alb inestetic sub inițială.

Își arată dimensiunea completă a corpului unui T mare.

1ASTA ARĂ CUM barba aceleiași litere poate fi tăiată pentru a se potrivi mai bine în text.

Inițială mortazată (Centaur).

Alinierea capului inițialei îi dă numele. O inițială de picătură se aliniază la cap cu capul majusculelor sau majusculelor mici din prima linie de text și scade pentru a se alinia la picior cu o linie ulterioară; o inițială de scădere de 5 linii, de exemplu, se extinde de la prima la a cincea linie. O inițială lipită sau ridicată se aliniază la picior cu prima linie de text și se ridică dincolo de aceasta. De asemenea, astăzi este folosită inițiala care scade și crește.

Inițialele par a fi plasate cel mai potrivit atunci când sunt centrate optic în indentarea textului pe care o ocupă. Un caz extrem este un titlu obișnuit T, atunci când este folosit ca o inițială de picătură de trei sau mai multe rânduri. Dacă marginea din stânga a tijei literei este aliniată cu marginea din stânga a textului, inițiala va părea a fi prea departe la dreapta, din cauza spațiului din stânga cursei principale verticale. Cea mai corectă poziție pentru aceeași literă este cu contura verticală aliniată cu marginea textului și cu jumătatea stângă a barei transversale proiectată în margine. Acest lucru, desigur, implică timp și costuri suplimentare în alcătuirea paginilor.

Dacă capul unei inițiale de picătură trebuie să se încadreze cu capul primei rânduri de text, textul va avea nevoie de o uniformitate a înălțimii pe care literele mici scurte și crescătoare nu o au. Această uniformitate este de obicei obținută prin utilizarea fie a majusculelor, fie a majusculelor mici pentru restul cuvântului care conține inițiala, pentru restul frazei sau chiar pentru restul rândului. Acest lucru tinde să sublinieze în mod nejustificat o parte a textului și este unul dintre argumentele împotriva utilizării inițialelor. (Un alt argument, împotriva utilizării

ofinițiale în general, este că într-o carte concepută convențional, acestea pun accent într-un punct decentrat.)

Dispunerea textului din dreapta unei inițiale tinde să necesite atenția designerului. Dacă, de exemplu, un L mare mare este folosit ca inițială de picătură și dacă textul care îl urmează este plasat pe marginea din dreapta a tijei literei, cuvântul din care face parte L va fi împărțit în două. Inițiala trebuie în schimb mortasată, astfel încât restul cuvântului să poată fi așezat aproape de cursa verticală. În ceea ce privește liniile următoare, ele tind să arate mai bine atunci când sunt puse cât mai aproape posibil de litera inițială în sine,

AȘA cum arată ACEST EXEMPLU,

/\ o inițială se poate potrivi mai bine

f Ж dacă mortare în aşa fel

X .Ж- că textul alăturat se potrivește strâns.

chiar daca trebuie mortasa pentru a le primi. Nu este nevoie de mai mult de câteva puncte de spațiu între litera inițială și liniile adiacente de text.

CĂRȚI

british standard 1629 - Referente bibliografice - British Standards Institution, 1950 -pamflet.

BURBIDGE, PG - Note și referințe (ghidurile autorilor și tipografilor Cambridge, numărul 4) -Cambridge University Press, 1952 - pamflet.

Vezi, de asemenea, după capitolul 1, Jennett și Simon; după capitolul 2, Chicago, Collins, de Vinne, HART și SKILL în; iar după capitolul 9, morison și steer.

II

Display și ornament

Compoziția de afișare în cărți este de obicei înțeleasă ca fiind compoziția de rânduri unice de tip sau de grupuri de linii, care nu fac parte nici din textul cărții, nici din accesorii ale textului precum titluri, subtitluri, note. , extrase și folii, nici o parte din textul subsidiarelor, cum ar fi prefața, introducerea, anexele, glosarul și așa mai departe. Acesta cuprinde setarea semi-titlului, titlului, amprente, detalii bibliografice, dedicație, liste de conținut, ilustrații și abrevieri, titluri ale paginilor preliminare și titluri de părți și capitole.

Compoziția textului este concepută pentru o citire susținută, afișează compoziția pentru citire dintr-o privire. Selectarea și aranjarea tipului pentru afișare sunt guvernate mai puțin strict prin convenție decât este designul textului din cauza acestei diferențe de funcționare și, din motive mecanice, tehnica compoziției afișajului este adesea diferită de cea a designului textului. Însuși termenul de „afișare” sugerează un element de spectacol, de decor și chiar de publicitate; și cea mai bună lucrare de afișare este aceea care urmează obiectul principal al oricărei tipografii, comunicări și, în plus, este atinsă (dar nu prea mult) cu originalitate creativă. Ornamentul, care, de regulă, nu este folosit pe paginile de text - unde ar putea interfera cu funcționarea lor, oricât de ușor - își are locul în afișare.

Importanța designului compoziției afișajului este uneori supraevaluată. Unii profani presupun că funcția unui designer de cărți este de a aranja afișajul și jacheta, iar restul lasă tiparului, iar editorii sunt cunoscute că apelează la un tipograf pentru a proiecta numai paginile preliminare. Timp de un minut, cititorul petrece pe afișarea cărții medii, petrece o oră sau mai mult pe paginile de text. Prin urmare, de departe cea mai valoroasă parte a sarcinii tipografului este de a produce o pagină de text cât mai lizibilă și atractivă posibil - și nu doar o pagină, ci sute și nu doar într-o singură carte, ci în mii de exemplare ale fiecăreia. carte. Creatorii de cărți trebuie judecați după paginile de text – și nu după intențiile lor pentru paginile de text, ci după paginile de text așa cum apar în cartea terminată.

Cel mai economic! metoda de compunere a afișajului este de a folosi setarea mașinii și sursa textului, iar pentru multe cărți acest stil este perfect adecvat. Chiar și pagina de titlu poate fi setată pe tastatură, cu textul; utilizarea unor fonturi inutil de mari pe paginile de titlu este o defecțiune comună.

În anumite limite, surse mari de afișare pot fi setate pe mașină. Rotatorul standard de compoziție Monotype poate produce tip compus în dimensiuni de până la 14 puncte, dar utilizarea atașamentului pentru compoziție de tip mare extinde intervalul la 24 de puncte. Linotype cu o singură tastatură poate produce fantaiuri de până la 24 de puncte, iar modelele cu reviste laterale pot seta până la 36 de puncte majuscule și minuscule (și majuscule de până la 48 de puncte pe corpul cu 36 de puncte).

Cu toate acestea, sursele de afișare mari nu sunt de obicei setate pe tastatură, din cauza timpului necesar pentru a configura mașinile pentru a compune doar câteva rânduri. Spațierea mecanică între cuvinte și litere este suficient de bună pentru compunerea textului, dar atunci când sunt folosite fonturi mai mari, compozitorul manual poate face mai bine; el poate examina și, dacă este necesar, să ajusteze, distanța sa în timp ce linia este încă în stick-ul de compunere, astfel încât distanța să fie uniformă optic.

Nu numai tipul, ci și matricele pot fi compuse manual. Linotipul multifuncțional (APL) este, de fapt, doar un mecanism de turnare Linotype, fără reviste sau tastaturi. Pot fi utilizate matrici Linotype obișnuite, de la 5 la 36 de puncte majuscule și minuscule, sau matrici speciale APL de la 18 la 144 de puncte. Matricele sunt asamblate manual în același mod ca o linie de tip, iar atunci când au fost fixate în roată, este turnat un melc din ele. Rotatorul poate produce benzi de litere atât de distanțate încât să poată fi tăiate și folosite pentru compoziția manuală. Rolatorul Ludlow funcționează aproape în același mod.

Spațiile folosite în compunerea tipului manual au fost deja descrise (§ 18). Aceste spații sunt disponibile pentru compoziția de afișare și există, de asemenea, spații de alamă și plumb care permit orice grosime de distanță până la cel mai apropiat punct -!. Spația dintre cuvinte și litere pentru alcătuirea manuală poate fi, prin urmare, descrisă în termeni de spații standard sau de puncte, iar valorile unitare nu trebuie utilizate.

Diverse instrumente pot fi utilizate pe literele individuale ale fonturilor mari pentru a le face să servească sarcinii tipografului; cea mai obișnuită ajustare este de a tăia barba unui capitel pentru a o potrivi într-un spațiu care altfel ar fi inadecvat pe verticală, iar literele pot fi, de asemenea, mortazate pentru a se potrivi mai strâns între ele decât ar fi posibil altfel.

§97 · MATERIAL DE AFIȘARE

La scurt timp după ce turnarea mecanică în diferitele sale forme a sosit pentru a oferi tipografiei o varietate fără precedent de material ornamental,

tipografia în general, și designul cărților în special, au intrat într-unul dintre cultele sale periodice ale simplității. La momentul scrierii, majoritatea cărților sunt produse fără ca cea mai mică înflorire de decorare să apară chiar și în preliminarii; nici acea măiestrie a tipăririi, materialelor și proporției nu este gloria principală a unor cărți precum cele din Baskerville, adesea prezente pentru a lua locul ornamentului. Cu toate acestea, unele dintre materialele decorative disponibile acum sunt potrivite pentru cărțile din zilele noastre și o utilizare mai frecventă a acestuia ar putea încuraja artiștii să lucreze spre un stil de la mijlocul secolului al XX-lea în decorarea tipăririi.

În alegerea fonturilor de text, designerul este de obicei limitat de ceea ce este disponibil la o anumită tipografie; Imprimanta nu poate cumpăra adesea un set complet de matrice de text și toate echipamentele auxiliare ale acestora pentru a fi utilizate doar într-una sau două cărți. Materialul de afișare, pe de altă parte, este cu totul diferit, deoarece este format din unități individuale sau grupuri mici de unități, al căror cost va forma o proporție foarte mică din costurile de compunere ale oricărei cărți. Câțiva șilingi, sau o liră sau două, vor cumpăra de la orice turnătorie din Europa suficient tip de afișaj turnat pentru liniile de afișare ale oricărei cărți; iar matricele multor surse de afișare Monotype pot fi închiriate de la corporație. Materialul de afișare poate fi chiar realizat special pentru o carte, gravat manual sau foto-mecanic.

Materialul decorativ este de mai multe feluri. Regulile sunt benzi de alamă sau tip metal care imprimă o linie dreaptă și care pot fi turnate sau tăiate la orice lungime fără a afecta designul. * 1 Regulile simple, care imprimă o singură linie dreaptă neîntreruptă, pot avea aproape orice grosime. O regulă bună este grosimea liniei de păr. Următorul ca grosime este o regulă coloană-față, folosită în mod normal pentru a separa coloanele de text atunci când două sau mai multe stau una lângă alta. O regulă medie este punctul J pe suprafața de imprimare, iar după aceea regulile sunt destul de strâns gradate ca dimensiune. Corpul unei reguli nu este de obicei mai mic decât punctul dacă, astfel încât regulile puse una lângă alta să aibă un anumit spațiu între ele.

O regulă multiplă este una în care două sau mai multe linii de suprafață de imprimare sunt montate pe același corp. O linie groasă și una subțire este o formă populară de regulă multiplă. O regulă care imprimă o linie punctată este o regulă punctată și există multe tipuri de reguli în care linia este întreruptă într-un mod obișnuit ca acesta. O regulă ornamentală este una în care linia

---------------------------------- regula fina

---------------------------------- regulă coloană-față -----------
---------------------- regulă medie compusă (trei reguli)

regulă multiplă regulă punctată

1 Această definiție poate fi considerată una utilă, dar nu este recunoscută în general.

constă dintr-o decorare repetată; există foarte puțină diferență, dacă există, între o regulă ornamentală și o chenar în bandă.

Pentru a folosi o altă definiție rezonabilă, dar neacceptată pe scară largă, o liniuță (alta decât liniuța folosită în semne de punctuație) este o formă de regulă a cărei lungime este fixată prin designul său. Linia Bodoni (așa numită din cauza utilizării sale frecvente de către acea imprimantă) este cunoscută și ca o regulă umflată sau conică. O liniuță tăiată, sau regula franceză, este o liniuță scurtă cu un centru în formă de romb. Sunt disponibile liniuțe ornamentale de multe feluri, unele dintre ele discrete și grațioase; unele dintre modelele complicate victoriene sunt încă folosite, iar artiștii moderni au desenat sau gravat liniuțe la ordinea presei individuale sau a editorilor.

Un chenar este un design decorativ repetat. Bordurile continue monotip sunt cele care constau dintr-o singură turnare, indiferent de lungime. Bordurile ornamentale de linotip din diapozitive de matrice sunt benzi de chenar turnate pe un melc de până la 30 de picas lungime. Fleurons (sau florile imprimantelor) sunt unități decorative care pot fi construite în pete de decor de diferite forme, sau în fundaluri decorative sau în chenaruri. Ele pot fi, de asemenea, folosite pentru a accentua sau a pune în valoare o parte a tipografiei (figura 20, § 90 și figura 27, § 99). Ele sunt cel mai frecvent utilizate pentru a produce granițe și sunt uneori denumite în mod colectiv granițe. Originalele unora dintre aceste modele sunt vechi de secole; altele, care sunt prea rar folosite, au un aspect cu adevărat modern. Unitățile de frontieră tind să fie neimpresionante atunci când sunt văzute individual într-o carte cu specimene; dar cele mai uluitoare modele pot rezulta dintr-o utilizare imaginativă a acestora. Chenarul învolburat din figura 21 de la pagina 147 este construit din aceste șase unități:

Acest tip de tur de forță poate fi realizat cu greu doar printr-un efort al imaginației; tipograful trebuie să aibă la îndemână florioni reale, sau cel puțin dovezi, care pot fi aranjate și rearanjate până când se formează un model satisfăcător.

Tipul de afișare este un termen aplicat de obicei pentru fonturi de 14 puncte și mai mult. Nu există o definiție rigidă, deoarece matricele de compoziție Monotype, care sunt diferite de matricele de afișare, sunt disponibile în dimensiuni de până la 24 de puncte, iar matricele de afișare încep de la 14 puncte. Semnificația termenului este fonturi care nu sunt destinate compoziției de text și, prin urmare, cuprinde atât fonturi mari de serii de text, cât și fonturi de litere ornamentate care pot fi mai mici de 12 puncte.

Primele tipografi își tăiau propriile poansonuri și își turnau propriul tip, dar la începutul secolului al XVI-lea, tipărirea a devenit o meserie separată. Turnătorii

L

a înflorit și s-a înmulțit, până când spre sfârșitul secolului al Iç-lea invenția tăierii mecanice cu poanson a pus la dispoziție tuturor matricelor, iar mașina de compus și turnat a furnizat tipografilor propriile turnătorii. Pe parcursul secolului XX, o turnătorie istorică după alta s-a închis; cei care supraviețuiesc sunt puțini la număr, dar bogați în posesia unor pumni și matrici străvechi. Nu toate aceste echipamente vechi sunt încă în uz, dar multe tipuri interesante și frumoase, turnate proaspăt din matricele secolelor precedente, pot fi încă folosite pentru afișare în cărți. La turnătoria de scrisori Caslon din Sheffield, de exemplu, domnii Stephenson, Blake, cei mai importanți dactilografi britanici, își urmăresc descendența până la Caxton și încă folosesc pumnii originale ale lui William Caslon I, precum și materiale de la multe alte celebre. Turnătorii britanici. În Olanda, turnătoria domnilor Enschedé en Zonen din Haarlem are materiale care provin din aproape fiecare perioadă a istoriei tiparului olandez, inclusiv din secolul al XV-lea. University Press, Cambridge, deține pumnii lui Baskerville, iar Imprimerie Nationale din Paris îi are pe cei de la Jannon. Câteva alte turnătorii active au fost menționate în capitolul 8 și există altele în care poansonele și matricele vechi supraviețuiesc, deși nu mai sunt disponibile pentru

ORNATAT

ROSART

GRESHAM

Perla Unirii

patru tipuri de afișaj VECHI. Fry's Ornamented, un design de la sfârșitul secolului al XVIII-lea (Stephenson, Blake); Rosari, un design din prima jumătate a secolului al XVIII-lea de JF Rosart (Enschedé); Gresham, sfârșitul secolului al XVIII-lea (Stevens Shanks); și Union Pearl, un design de la sfârșitul secolului, care este cel mai vechi tip decorat englezesc (Stephenson, Blake). Primele trei au fost proiectate inițial doar cu majuscule; Gresham are o literă mică proiectată mai recent.

figura zi. Un tur de forță al decorațiunii tipografice de Bruce Rogers. „Prin alcătuirea chenarului la un unghi de patruzeci și cinci de grade și realizarea unui electrotip care a fost restaurat la poziția sa obișnuită dreptunghiulară în urmărirea tipăririi, rezultatul a fost un chenar care nu poate fi produs în niciun alt mod.” (Designerul, în Paragraphe onprinting.) Redus de la io| adâncime: imprimat inițial în două culori.

uz general. Cel mai vechi material tipografic din Marea Britanie este încă folosit la University Press, Oxford – lovituri de la pumnii lui Granjon și pumnii grecești de la turnătoria din Baskerville fac parte din colecție.

Situația diferitelor turnătorii variază din când în când; Fondatorii europeni, de exemplu, uneori își deschid, închid sau își schimbă agențiile în Marea Britanie. 1 Turnătoriile din străinătate furnizează de obicei tipuri pe corpul lor, dar în înălțimea tipului britanic.

Unele dintre vechile fântâni au fost tăiate cu atâta precizie încât nu se pot distinge cu greu de renașterile lor moderne, tăiate pentru turnarea la mașină. Altele au farmecul și ușoară neregularitate a lucratului manual; câteva, cum ar fi fântânile Fell mai mari, tăiate în Olanda în timpul secolului al IV-lea și încă folosite de University Press, Oxford, au o neregularitate îndrăzneață care face ca majoritatea fântânilor în uz acum să arate elegant. Romanul lui Caslon este încă mai bun decât oricare dintre imitațiile sale. Vechile fântâni ornamentate încă atrag designerii; unele dintre literele ornamentate deosebit de frumoase folosite acum au fost tăiate în secolele al IV-lea și al XVIII-lea.

Turnătorii încă produc noi tipuri și ornamente, dar nu toate sunt de mare interes pentru designerul de cărți. Ar fi surprinzător dacă ar fi, deoarece majoritatea fondatorilor se bazează pe vânzări către imprimantele de tip jobbing și generale, care sunt multe, mai degrabă decât pe imprimantele de carte, care sunt puține, iar stilul de afișare a celor mai multe jobbing este destul de diferit de cel al cărții. Formele degradate de scrisori sunt încă considerate potrivite – uneori chiar esențiale – pentru antete, articole de papetărie de nuntă și compoziții de reclame și nu toate turnătoriile nu sunt dispuse să furnizeze tipuri pentru a satisface această cerere. Când standardul tipografiei în tipărirea generală se îmbunătățește, designerii de cărți se pot aștepta să folosească un număr mai mare de surse de afișare atractive; unele sunt deja disponibile, în special de la turnătorii olandeze și germane.

În plus față de serii mari de text și fonturi de litere ornamentale, tipul de afișare include și fonta de titlu. Aceasta este o fântână care nu conține litere mici și, deoarece nu există descendenți, literele majuscule, cifrele și așa mai departe care cuprind fântâna pot ocupa aproape întreg corpul tipului de sus în jos. Prin urmare, literele de titlu pot fi înconjurate îndeaproape de material ornamental sau de text fără

1 Turnătoriile continentale și americane cu agenți britanici la momentul scrierii includ American Typefounders Incorporated din New Jersey, Haas'sche Schriftgiesserei AG din Elveția și Typefoundry Amsterdam din Amsterdam (Graphic Arts Ltd., 3 Fetter Lane, London Eq); Bauersche Giesserei din Frankfurt și Schriftgiesserei Gebriider Klingspor din Offenbach-am-Main (Soldans Ltd., 5 Theobalds Row, Londra wci); Schriftgiesserei H. Berthold AG, Mehringdamm 43, Berlin sw 61 (CF Moore and Sons Ltd., 11 Sekforde Street, London eci); și Fonderie Debemy et Peignot, 18 rue Ferrus, Paris xiv, unele dintre ale căror

tipuri pot fi ob-tinite de la Stephenson, Blake – restul pot fi furnizate direct. Turnatoriile Continental obișnuite să furnizeze tip de hârtie englezească înălțime pe hârtie includ Lettergieterij Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem, Olanda; Fonderia Tipografica Società Nebiolo, Via Bologna 47, Torino; și Schriftgiesserei D. Stempel AG, Hedderichstrassc 106-14, Frankfurt-am-Main.

FIGURA 22. Bordura este compusă din trei floroane, o regulă multiplă și o paranteză. Reducere de la 12! în adâncime.

t KΓ

Tfrìifrìfriiffriliiirilfìkilfttììfrìifikiiifrìiifriliw fw

ILIAD V

Dar acum sufletul lui Tidide inspiră, umple cu forța ei și încălzește cu toate mincile ei, deasupra grecilor faima lui nemuritoare să-i ridice și să-i încununeze eroul cu o laudă distinsă. Înalt pe cârma lui joacă fulgere cerești, scutul Său strălucitor emite o rază vie; Neobositele flăcări neîncetate aprovizionează, ca steaua roșie care trage cerurile de toamnă, când proaspăt își ridică globul strălucitor la vedere, și scăldat în ocean, trage o lumină mai puternică. Asemenea glorii Pallas pe şeful dăruieşte* d, Aşa, fem braţele lui, strălucirea înverşunată curge: Mai departe ea îl conduce, furios să se angajeze, Unde arde lupta, şi unde cea mai densă furie.

Fiii lui Darcs prima lupta cautata, Un preot bogat, dar bogat fara vina; În fana lui Vulcan au fost duse zilele tatălui, Fiii la osteneli de glorios battel crescuți; Aceștia au ales din trupele lor lupta întreține, Aceștia de la călării lor, Tydides pe câmpie. Fioroși pentru renume, frații șefi se apropie, și mai întâi îndrăznețul Fegeu și-a aruncat sulița care răsună, care pe umărul războinicului și-a luat cursul și și-a cheltuit în aer gol forța greșită. Nu așa, Tydides, ți-a zburat lancea în zadar, dar i-a străpuns pieptul și l-a întins pe câmpie. Prins cu o frică neobișnuită Idocus Bed, a lăsat carul bogat și fratele său mort; Și dacă Vulcan nu ar fi acordat ajutor ceresc, și El se scufundase în umbra veșnică a morții;

148

FIGURA 23. Ilustrațiile sunt compuse din ornamente turnate proiectate de Rudolf Koch. Pentru a alinia greaca cu engleza, în ciuda disparităților în numărul de linii, greaca de-a lungul cărții a fost plasată pe diverse corpuri, inclusiv corpuri vechi care asigurau intermediari între fracțiunile obișnuite ale unui punct. Proiectat de

IAILDS E

En9' au Tydeides Diomi&i Pallas A9ini doke menos si 9arso, in' ikdilos dupa pasin Argioisi ytvo1TO I& kXIoç lo9Mv SpoiTO' full ol 1k corn96<? te si aspioos foc nestins, star' dporino InalIgion, te chiar

stralucitor pamfaI^si l^<L>menos 'OKEcxvolo; toIóv ol mia óatEV din stat te si omon, orse & min de messov, 69i cel mai kXovIowo.

την & τις ίν Troessi Daris, aphneios din Amymon,   z

Ireus Hephaistio; doi & ol ai fost, Phigeus 'Idaios te, de luptă în idote pasis. To ol apocrin9e^ IvaCCVTICoJ ormithien to men af' f1T1T0UV, d o" of ySovóç or^to pej6<?. ol d' dde di ahe&n lir' àilqXoiaiv IóVT£<;,

Figeus ba proter^ ppoíei dolichoskon Ivxoc?; TydeIdeo d' ^er ^ov aristeron iln9' akoii i^eos, ovó' ival' him; 6 d' bsteposópwto hMkf Tyoeides; to o" o6)(!Uiov piAo<; ikfnge 6) <?, fpccAE in9<^ metamazkin, până la o' af' f1T1Tc.JV.

'lOatoc? d' apouse lipon pericallea O^ov, ovó' etli perivirnai &:OEA<ptiov ktamevoio;ovó! gar o60t ken autds ^ekfi^e kira m^ain^, &:ll' „H<paiO'To<? irito, save & ™ktI ai acoperit, di ol mi   ger^ ak^ime^ etTi.

149

Francis Meynell și plasat în Cochin, Open Capitals a lui Van Krimpen și Antigone Greek al aceluiași designer de tipografie: redus de la 10} in. adânc, imprimat inițial în două culori.

decalaj inestetic dedesubt care ar fi inevitabil cu o majusculă netăiată a unui font de afișare. Titlarea oferă, de asemenea, o dimensiune intermediară a majusculelor, între dimensiunile majusculelor fonturilor de afișare obișnuite; cel

Klang Lydian

Elisabeta Ornata

Albertus

cinci tipuri de afișaje din SECOLUL XX. Klang (Monotip) al lui Will Carter; Lydianul lui Warren Chappell (Funtatori americani); Elizabeth Friedlander lui Elizabeth (Bauer); 0. Ornata lui HW Hadank (Klingspor); și Albertus (Monotip) al lui Berthold Wolpe.

majusculele din 30 de puncte Perpetua Titling, de exemplu, sunt mai mari decât cele din 36 de puncte Perpetua roman, dar nu atât de mari ca cele din 42 de puncte Perpetua roman. Designul de titrare poate fi, de asemenea, un design special, diferit de celelalte capitale din familie; Titrarea ușoară este un stil deosebit de util, deoarece majusculele fanturilor de afișare mari sunt uneori incomod de grele. Majusculele obișnuite pot fi folosite ca titluri dacă bărbile sunt tăiate.

AICI O inițială de TITLARE în 48 de PUNCTE, cu aproximativ 45 de puncte înălțime în față, se potrivește aproape de prima linie de text de sub ea, deși barba nu a fost tunsă deloc.

O inițială Albertus Titling cu Plantin Light.

Inițialele (în sensul literelor special concepute pentru a fi folosite ca inițiale) sunt majuscule ornamentate sau ornamentale care, ca și fontanele de titluri, ocupă aproape întreg corpul tipului, dar care sunt concepute pentru a fi utilizate individual ca unități decorative, mai degrabă decât în combinație pentru a produce cuvinte. Fonturile de titluri, totuși, sunt utile și ca inițiale.

În cele din urmă, cea mai neglijată sursă de decorare pentru cărți este priceperea și invenția graficianului. Decorul poate fi, de exemplu, gravat pe lemn și imprimat cu textul. Liniile de afișare pot fi scrise

INIȚIALELE WEISS I

INIȚIALELE WEISS II

TITLARE BEMBO

PERPETUA

UȘOARĂ

patru tipuri de titluri. Weiss Initiais de la ER Weiss, Seria I și II (Bauer); Titrare Bembo (Monotip); și Perpetua Light Titling (Monotype) de Eric Gill.

de un caligraf; borduri, inițiale, reguli și florioane desenate de orice artist cu talent pentru decorare; iar întregul convertit în blocuri de linie (capitolul 13). Unii designeri de cărți dezvoltă înșiși abilități de acest gen.

Când un element de decor, pentru care nu este deja disponibilă nicio matrice, urmează să fie folosit din nou și din nou (cum ar fi, de exemplu, pinguinul imprimat pe copertile cărților Penguin), o matrice poate fi lovită în mod special, iar acest lucru se poate dovedi mai economic decât duplicarea prin alte mijloace (figura 23).

§98 · TIP PENTRU DISPLAY

De obicei, în Marea Britanie, tipurile de afișare sunt alese dintre fonturile din seria utilizată pentru text, iar sursa de text în sine este uneori folosită. Cu toate acestea, relațiile apropiate nu seamănă întotdeauna și în unele serii - dintre care Caslon și Walbaum sunt exemple - poate exista o diferență izbitoare între text și sursele afișate.

Pot fi, de asemenea, alese surse de afișare ale unei serii, altele decât cele utilizate pentru text. Școala tradițională de tipografi, atunci când amestecă două serii, preferă să folosească serii care sunt legate între ele ca aparență, oricât de îndepărtate. Relația este de obicei una de punct; dacă textul este setat în față veche, o față veche

sau un tip din acel stil este adesea selectată pentru afișare. Tipurile de tipar din secolul XX (§§ 68-76) sunt clasificate pe perioade de la care

FLORÏATSD

)kM   -

jJ fl fl fl

niste initiale. Rafia lui Henk Krijger (Amsterdam); inițiale desenate pentru Broadwater Press de AE Barlow; Floriatcd Capitals (Monotip) de Eric Gill; și Baltul Mariei Ballé! (Bauer).

par să derive și sunt împerecheate cu o fântână originară din acea perioadă. Alegerea fonturilor de afișare, totuși, este parțial o chestiune de gust, iar modelele foarte diferite sunt uneori folosite împreună. Seria Romulus din Enschedé en Zonen, care include mai multe tipuri de îndrăznețe și sans serif, precum și un script, 1 poate indica calea către combinații de modele care nu sunt nici complet diferite, nici în mod evident legate.

Literele ornamentale sunt mai puțin utilizate în lucrarea de carte decât în tipărirea lucrărilor, parțial pentru că există puține fântâni ornamentale de succes care includ litere mici și, în parte, pentru că astfel de litere sunt văzute cel mai bine în fontanțele mari de afișare. Farmecul designului fantezist al scrisorilor începe să se stingă atunci când este folosit pentru o serie întreagă de titluri de capitole. Astfel de surse apar uneori doar pe pagina de titlu. O serie ornamentală care include litere mici în dimensiuni adecvate, dacă nu este prea exotică în design, este uneori folosită pentru a diferenția titlurile de text.

Ornamentul excesiv poate interfera cu lizibilitatea literelor. Din acest motiv, designerii tind să prefere acele serii ornamentale care, în forma lor fundamentală, sunt apropiate de proporțiile convenționale ale

LUTETIA DESCHIS

CAPITALUL DESCHIS

Daltă

patru tipuri de afișare deschise. Colonna (Monotip); Lutetia Open și Open Capitals de Jan van Krimpen (ambele Enschedc); și Chisel, adaptat după un bold condensat latin de la sfârșitul secolului al XIX-lea (Stephenson, Blake). Cele două tipuri de van Krimpen au doar majuscule.

1 Un tip de script este conceput pentru a imita scrisul de mână. Scrisul Romulus se bazează pe o formă de italic cancelarie.

scrisoare tipărită romană sau italica. Pe de altă parte, tipografii derivate dintr-o modă trecută în tipografie (cum ar fi tipul Civilité, o scriere ornamentală folosită în secolul al XVI-lea) sau dintr-un fel de scris familiar, cum ar fi placa de cupru, pot fi folosite deoarece pot fi recunoscut deodată. Singurul tip de literă ornamentală care nu are loc în cărți este cea care este ambiguă sau greu de recunoscut dintr-o privire.

Hammen Uncial

Balanta

TREI fețe afișate non-romane. Uncialul lui Victor Hammer Hammer (Klingspor); Balanta lui SH De Roos (Amsterdam); și Legenda lui FHE Schneidler (Bauer).

Cel mai puțin obișnuit, și totuși cel mai interesant, tip de scrisoare de afișare este cea care este scrisă special pentru carte de un caligraf (figurile 24 și 25). Practica scrisului de mână formal ar trebui să facă parte din educația unui tipograf, iar designerul de cărți poate găsi suficientă abilitate pentru a decora unele dintre cărțile sale cu propriile sale litere. În cazul în care trebuie chemat un scrib profesionist, iar cartea urmează să fie tipărită printr-un proces de ajutor, onorariul artistului și taxele fotogravorului pot fi prohibitive. Un designer care este propriul său scrib poate folosi caligrafia, în special într-o carte care urmează să fie tipărită printr-un proces fotografic (capitolul 15), deoarece întreaga carte, afișajul și textul împreună, trebuie fotografiate în orice caz. Aici, din nou, lizibilitatea trebuie amintită. Caligrafia cea mai lizibilă este cea care este destul de strâns legată, în forma sa generală, de litere de tip familiare cititorului, iar un scrib experimentat poate fi capabil să deseneze variații plăcute pe această temă.

Izvorul folosit pentru afișare nu trebuie să fie atât de mare încât să pară inconfortabil de mare atunci când cartea este ținută la o distanță potrivită pentru citirea textului. Literele prea mari pot fi la fel de neplăcute de citit ca și cele prea mici și pot părea și mai puțin atractive. Accentul unor linii de afișare deosebit de mari poate copleși orice text care

WlTH HlNTS

F01' tTS UTILIZARE MAI LĂRGĂ

T01'A)'

TH £ SO Cl £ TYOT TY 1' OGAP h 1C A PT S

CHICAGO·1947

figura 24. O pagină de titlu scrisă de mână de Raymond Da Boll: în original, titlul este tipărit într-o a doua culoare. Redus de la 9!-in. adâncime.

apare în aceeași deschidere și poate tinde să distragă atenția cititorului de la tipul mai mic. Chiar și majusculele fontului de text pot părea destul de prea mari, mai ales dacă sunt înalte în raport cu literele scurte, iar cele ale unui font mai mic pot fi preferate. Dacă seria este una ale cărei majuscule nu sunt mai grele decât majusculele lor, linia corpului majusculelor fântânii mai mici poate fi, desigur, mai subțire decât cea a textului cu minuscule, ceea ce va da titlului un aspect. de lejeritate contrastantă. Dacă titlurile sunt setate în litere care par a fi mai mici decât cele ale textului, afișajul va arăta subsidiar față de text, un efect care poate fi util. Părți ale afișajului sunt de fapt subsidiare și ar trebui să fie plasate într-o fontă care nu este mai mare decât cea utilizată pentru text; acestea includ amprenta tipografiei, adresa editurii (dacă este nevoie de amplificarea amprentei paginii de titlu) și detaliile bibliografice ale cărții.

Proporția corectă în dimensiune între liniile de afișare și sursa textului și dimensiunea paginii este o chestiune de gust. Ca un ghid foarte gros, de două ori dimensiunea fontului de text va fi de obicei suficient de mare pentru orice afișare și jumătate din nou mai mare decât textul va fi pentru afișarea care apare pe aceeași pagină ca parte a textului. Pe de altă parte, când se folosește un tip mic în coloană dublă într-un format mare, dimensiunea liniilor de afișare ar trebui să fie raportată mai degrabă la dimensiunea paginii decât la dimensiunea textului.

Accentul relativ poate fi ajustat prin utilizarea diferitelor serii și a diferitelor izvoare. Dacă se folosește un tip aldine pentru titluri, literele aldine pot părea mai mici decât un tip de greutate medie de aceeași dimensiune, cu excepția cazului în care contoarele literelor aldine sunt aproape la fel de mari ca cele de greutate medie. Accentul depinde parțial de grosimea liniei corpului literelor, parțial de clasificarea lor (majuscule, cursive și așa mai departe) și parțial de dimensiunea lor aparentă. Dintre două alfabete care par a avea aceeași dimensiune, cea cu linia corpului mai groasă pare a fi mai accentuată. Capitalele care sunt egale în înălțimea x cu literele mici ale unei fântâni mai mari sunt mai mult sau mai puțin egale ca dimensiune aparentă și, de obicei, par să fie puțin mai accentuate; pentru majoritatea oamenilor, italic este mai degrabă mai emfatic decât roman.

Când o linie este stabilită în majusculele unei fântâni de afișare, iar următoarea în majuscule și minuscule ale aceleiași fântâni, literele mici sunt în mod curios apt să arate puțin prea mare, mai ales dacă majusculele nu sunt mari proporțional; este deseori bine să folosiți literele mici ale unei fântâni cu o dimensiune mai mică. În cazul în care accentul trebuie clasificat, diferența de dimensiune dintre liniile afișate sau grupurile de linii ar trebui să fie evidentă; dacă, de exemplu, linia principală a titlului este cu majuscule și minuscule,

iar subtitlul este cu majuscule cu o fontă mai mică, înălțimea x a majusculelor ar trebui să fie clar mai mică decât cea a literelor mici . Trebuie reținută scăderea grosimii liniei corpului în fântâni mai mici. Dacă majusculele a două fântâni diferite sunt folosite într-o singură linie, diferența dintre liniile corpului poate deveni evidentă.

îs a Ù^-savcr, a .parker, a prefit- &oofl-er, a reduar ef tiW and ef s aies resilnce_,>

asta nu va nu; nici un cititor nu l-ar crede – nici măcar dacă ar fi „caligrafiat" chiar de Arrighi. Ceea ce demonstrează că nici măcar cea mai dreaptă mână nu poate transforma prostiile într-un adevăr sobru. Cu toate acestea, aceste afirmații inițiale, exagerat de exagerat, au o urmă de adevăr, dacă le respingem aspectele mai stupide.

Căci caligrafia este unul dintre acele subiecte incomode pentru tipar, deoarece el o neglijează în mare măsură, chiar dacă conține „sămânța tiparului nostru comun". Fraza citată este a lui Edward Johnston§ – și el ar trebui să știe, având în vedere că el însuși a reînviat arta caligrafiei în vremea noastră și a scris ceea ce este încă (după patruzeci de ani solidi) biblia formelor Ictter.1 Neglijarea din partea lui. Imprimanta este de înțeles, dar este timpul ca această neglijență să fie răscumpărată, deoarece, într-adevăr, a fost răscumpărată deja în rândul editurilor de cărți.Dar utilizări mai largi o așteaptă atunci când renașterea noastră în timp de pace va avea loc.

Poate că ar trebui să îndemnăm mai întâi la trezire, apoi la experimentare. Căci când tipăritul era tânăr, așa cum spunea Cobden-Sanderson,2

1. Încă în tipar; ciclu complet: Writing Cr llluminating Cr Lettering (New York: Isaac Picman). Această carte conține Tipurile de tipărire ale lui Daniel B. Updikc (Cambridge: Harvard University Press) în bibliotecile fiecărei tipografii care lucrează.

2. Ecce Mundus – Cartea. Frumoasă; „Londra, 1902.

ieaìk la ж-фiiMiпд, SuesM, aл 74av, 2J, 1944, brouÿkt tributes to his memori) ИH/ieLoNDON TlMEsjbr the five dysfoílmnM. ZMtrre decât reviver, „fobníh" a fost ¿y^reateftempíar al califrafiei moderne, thè link, între Msmbes liviiuj cúü deporté^.

5

figura 25. O pagină din aceeași carte ca și figura 24, setată în Monotype Goudy Italian Old Style (nu este disponibilă în Marea Britanie), care prezintă note scrise de mână și o inițială desenată de mână, imprimată inițial într-o a doua culoare.

Litere mari sunt mai puțin ușor de citit decât litere mici și, prin urmare, majusculele tind să fie rezervate pentru a alege și a sublinia o frază ocazională sau un grup de fraze scurte; titlurile lungi și propozițiile vor fi mult mai lizibile cu litere mari și mici. Capitalele sau majusculele mici sunt uneori folosite destul de inept

pentru o listă de conținut, în care titlul fiecărui capitol este compus din mai multe cuvinte; apariția unei liste stabilite în acest stil poate fi destul de descurajatoare pentru cititor. Literele mici au și avantajul îngustimei sale; poate încadra mai multe cuvinte într-o singură linie fără a trece într-o secundă. Cursiv cu litere mici, desigur, este lateral cel mai economic alfabet dintre toate.

§ 99 · AMPLASARE

Cea mai bună aranjare a liniilor de afișare este aceea în care sensul fiecărei fraze și importanța ei în raport cu cel al celorlalte fraze afișate pe aceeași pagină și în altă parte a cărții, trec la ochi. Diferite alfabete într-o singură fontă, diferite fonturi, diferite serii, spațiere și grupare și chiar ornamente pot fi folosite pentru a distribui o proporție corectă de accent între fraze și pentru a diferenția o frază afișată de alta.

La proiectarea compoziției textului, tipograful nu poate alege cuvintele cu care să încheie o linie și să înceapă următoarea, dar compoziția de afișare îi permite să specifice ce cuvinte urmează să apară împreună pe o linie. Pentru a clarifica semnificația unui grup de linii de afișare, proiectantul poate decide în detaliu ce cuvinte vor fi setate în ce linie. Atunci când o propoziție sau o frază afișată nu poate fi încadrată într-o singură linie, designerul (poate cu sfaturi editoriale) stabilește ceea ce el consideră a fi o cezură naturală sau o pauză între cuvintele la care să rupă linia (sau la care să evite ruperea). aceasta). Schimbările în poziția pauzei tind să provoace un ușor transfer de accent de la o parte a frazei afișate la alta și pot sugera o prezentare diferită care va transfera accentul și mai evident. Că supraviețuiesc unele practici care erau considerate învechite când De Vinne scria în anii 1900 se poate vedea din figura 26.

Este adevărat că în vorbire astfel de particule precum „the” și „of” sunt rostite fără accentul acordat substantivelor și verbelor și altor părți majore de vorbire. Dar acest lucru nu este în niciun caz același lucru cu setarea particulelor într-o dimensiune mai mică, precum și cu plasarea lor centrală acolo unde ar putea să nu fie suficient de evidente pentru valoarea lor foarte reală. Dacă liniile învecinate constau doar din unul sau două cuvinte scurte (nu mai mult decât poate fi asimilat printr-o singură privire la centrul liniei), ochiul cititorului va trece în jos prin centrul liniilor de afișare și va prelua particulele centrate pe drum.

THE

GRAMATICĂ

GRAMATILE ENGLEZEI

50 DE ANI PRINTRE AUTORI,

CĂRȚI ȘI EDITURI

ARTA ILUSTRĂRII

grt de lfilu.ettattai

A

CĂLĂTORIE SENTIMENTALĂ PRIN

FRANTA SI 1TALIA

CR1T1CAL ȘI M1SCELLANĂ

ESEURI

O SUTA DE CARTE

FAMOS IN

LITERATURĂ ENGLEZĂ

CU

JFatiSiiniliíií de rte <®itle--pageÿ

Metoda veche.

GRAMATICA GRAMATICILOR ENGLEZEI

CINCIzeci ^de ani

DINTRE AUTORI, CĂRȚI

^ȘI EDITORII

ARTA ILUSTRĂRII

O CĂLĂTORIE SENTIMENTALĂ PRIN FRANȚA ȘI ITALIA

ESEURI CRIȚICE ȘI DIVERSE

O SUTĂ DE CĂRȚI CELEMOSE ÎN LITERATURA ENGLEZĂ CU FACSIMILE ALE TITLULUI

Metoda modernă.

figura 26. O pagină din Compoziția corectă a lui De Vinne (1904). Aranjamentele considerate învechite în urmă cu cincizeci de ani sunt încă de văzut în cărțile de astăzi. Reducere de la 7! în adâncime.

M

Dacă, pe de altă parte, particulele sunt centrate pe linii largi de afișare, ochiul va trebui să se miște în zig-zaguri inegale pentru a le ridica, poate în plus față de adaptarea la diferite dimensiuni de litere. Deși nu sunt bine plasate pentru a fi citite, particulele

centrate împrumută, de asemenea, un accent nejustificat din izolarea lor. Niciun cititor nu va fi supărat de un cadru incomodă de acest fel; dar cel mai bun stil posibil este cel care impune cele mai puține solicitări cititorului. Dacă lizibilitatea ar fi singurul criteriu de setare bună de afișare, o pagină de titlu complicată ar putea fi cel mai ușor de citit dacă toate liniile ar fi aliniate la stânga, așa cum este textul. Cu toate acestea, nu mulți designeri de cărți britanici s-au lansat încă în stilul decentrat cu toate dificultățile sale, lipsindu-i convingerea de valoarea sa, dacă nu impulsul și priceperea de a-l folosi cât mai bine. Un exemplu de tip mai conservator de afișaj decentrat este prezentat în figura 27.

Doar stilul centrat este folosit în general în cărțile britanice astăzi, deși alte câteva tipuri de stil sunt utilizate pe scară largă în America, nu numai de tipografii experimentali, ci și de presa universitară și alte case de reputație. Liniile de afișare au fost centrate de sute de ani, iar cititorii și imprimantele nu sunt obișnuiți cu niciun alt stil; liniile centrate au, de asemenea, un aspect de echilibru și odihnă și oferă o pagină plăcut simetrică.

Aranjarea liniilor de afișare, totuși, nu trebuie să fie guvernată atât de rigid prin convenție precum proiectarea compoziției textului. Niciun cititor nu va avea dificultăți în a citi liniile de afișare, deoarece acestea nu sunt centrate în măsura textului; nici afișajul decentrat nu îl va descuraja în mod necesar să cumpere sau să citească o carte. Afișajul trebuie să fie proiectat într-o manieră lizibilă și logică și să aibă un aspect îngrijit și plăcut; dacă toate acestea pot fi realizate fără centrarea liniilor de afișare, nu există nicio obligație de a folosi stilul centrat. Alte stiluri sunt mai dificil de manevrat, dar atunci când sunt aplicate la cărți potrivite, pot oferi posibilitatea unor rezultate mai bune. Tratamentul neconvențional este cel mai potrivit pentru acel tip de carte care în conținut (din cauza unui subiect sau stil deosebit de modern) sau în aparență (din cauza materialului modern, a stilurilor sau tehnicilor moderne de ilustrare sau a neregularității în forma în care se încadrează textul) este evident, din toate punctele de vedere, un produs al secolului al XX-lea mai degrabă decât al secolelor anterioare de istorie a tiparului. Când se folosește un stil decentrat, acesta ar trebui să sporească mai degrabă decât să diminueze lizibilitatea paginii și claritatea aranjamentului și ar trebui să ofere un aspect de model și scop nu mai puțin decât stilul centrat. Liniile de afișare nu ar trebui să pară niciodată împrăștiate la întâmplare pe pagină; dacă sunt aliniate în grupuri între ele și cu ilustrații și ornamente, aspectul întâmplător poate fi evitat.

CAPITOLUL TREISTEEBN

Mișcă-te în tăcere să traversezi curtea. Nu avea niciun mijloc de a cunoaște topografia locului, totuși s-a dus imediat la singurul loc unde putea observa fără a fi observat. Gândindu-se, nu trebuie să fiu acolo când se întoarce bobby, s-a mutat imediat, nu cu niciun efort nejustificat de tăcere sau ascundere, ci mai degrabă ca și cum picioarele lui s-ar fi mutat din proprie voință, fără să se gândească sau să se gândească, în acel loc în care putea să privească, de la care, când a venit momentul, putea să acţioneze. Deși nici măcar nu știa în ce fel se va confrunta, ucide - pentru că nu ar fi putut să

cunoască proiectul sau mișcarea lui Arnold, sau chiar sigur dacă se afla încă în clădire -, nu a trebuit să ia în considerare alternative. Cu o anumită cunoaștere care era în întregime animală și în care gândirea, împrejurările nu aveau niciun rol, el sa mutat în locul în care din toate locurile era cel potrivit scopului său. Posibil a fost o viclenie instinctivă; probabil, o astfel de absență a designului devine un design în sine, reușește schemelor tranzitorii și sărăcite ale logicii, circumstanțelor, reușește chiar și gândirea în sine atunci când gândul a devenit zdrobit, lipsit de voință. De asemenea, mișcările lui fuseseră investite cu acea liniște animală care nu putea fi învățată într-o viață civilizată, dar care se află sub un văl al gândirii. Așa că s-a mișcat fără să stea pe gânduri, fără nici un motiv sau un scop anume pentru a fi tăcut, din moment ce nu era nimeni căruia să privească sau să-i pese, mișcându-se totuși cu acea deplinătate a tăcerii care l-a surprins chiar și pe el însuși, încât s-a trezit pe moment.

figura 27. Această pagină în stil decentrat de Stefan Salter realizează un efect odihnitor și finisat prin spațierea atentă a literelor, prin alinierea verticală și orizontală a inițialei cu linii deasupra și lângă ea, printr-o linie generoasă combinată cu setare relativ apropiată. , și prin utilizarea unui fleuron pentru a sublinia și completa stilul de afișare în diagonală. Redusă de la 8 inci adâncime: plasat în Linotype Fairfield (nu este disponibil în Marea Britanie).

§ 100 · SPAȚIE

Spațierea literelor și spațiarea cuvintelor nu sunt mai puțin importante în afișare decât în compoziția textului. A fost deja subliniat faptul că cuvintele cu majuscule sau cu majuscule mici, fie că sunt romane sau italice, sunt îmbunătățite prin spațierea dintre litere. Pentru fonturile de afișare ca și pentru text, o grosime medie pentru spațiile de litere este de aproximativ o nouă parte din set (care în fonturile de afișare este egală cu corpul), astfel încât majusculele de 18 puncte pot fi spațiate cu litere de 2 puncte. Spațierea dintre litere de afișare se face de obicei manual și ar trebui să fie uniformă din punct de vedere optic; nu este același lucru cu a fi uniform din punct de vedere mecanic - este necesar, de exemplu, un spațiu mai gros între două curse verticale adiacente, ca în ND, decât între două linii sau curbe oblice divergente, ca în RA sau TC. Spațierea cuvintelor care este prea largă sau prea îngustă va strica orice linie de afișare, iar un tipograf meticulos poate alege să specifice spațiile de cuvinte care vor fi utilizate. Într-o linie de majuscule sau majuscule mici care sunt spațiate cu litere la aproximativ o nouă parte din corp, en quads vor fi probabil cele mai bune pentru spațierea cuvintelor. Spațierea mai mare dintre litere necesită o spațiere mai mare a cuvintelor, iar spațierea mai îngustă face posibilă o spațiere mai restrânsă. Dimensiunile mari de majuscule și minuscule necesită o spațiere mai mare a cuvintelor proporțională cu dimensiunea lor decât fonturile de text, iar spațiile din mijloc (un sfert din corp) sunt de obicei adecvate. Pe cât posibil, spația dintre cuvinte și litere ar trebui să pară uniformă în toată compoziția

afișajului (figurile 28 și 29); acest lucru este deosebit de important pentru spațierea dintre litere, care uneori este lărgită pentru a sublinia sau a diferenția un cuvânt sau o expresie. Este mai probabil ca cititorul să observe că ceva pare să fi mers prost decât să înțeleagă scopul acestei distanțe inegale. Accentul și diferențierea sunt realizate mai sigur prin utilizarea diferitelor alfabete și fonturi.

Spațierea dintre litere ar trebui să fie largă numai atunci când afișajul constă din foarte puține fraze. O pagină de titlu pe care apar un titlu scurt, un nume de autor și o amprentă simplă a unui editor poate fi cu siguranță distanțată destul de larg; dar dacă aceeași pagină include un subtitlu, un număr de volum, numele a doi sau trei autori și editori și ale unui ilustrator, diferitele distincții ale acestora și o amprentă elaborată, toate scrise cu majuscule spațiate cu litere mari, pagina poate să capete o aparență de dezintegrare și să fie destul de confuz de citit.

Cantitatea de spațiu alb deasupra și dedesubtul liniilor de afișare necesită o ajustare atentă. Rândurile care sunt înghesuite sunt mai puțin atractive pentru cititor decât cele care sunt distanțate în mod adecvat; chiar și atunci când liniile de afișare sunt în majuscule și minuscule, de exemplu, ele vor apărea cel mai bine dacă sunt purtate nu mai puțin de jumătate din corp. Capitalele suferă adesea de figura 28 (opus). O pagină de titlu concepută de Jan Van Krimpen, care are un ochi foarte sigur pentru spațierea dintre litere (ca și pentru toate spațiile). Situat în Romulus: retipărit dintr-un electro.

JOHN DONNE

POEZII

SELECTAT DIN LUI

CÂNTE ȘI SONETE

ELEGII

EPITHA LAMIONS

Scrisori în versuri

POEZII DIVINE

AMSTERDAM

AABALKEMA

I946

supraaglomerare; spațiul dintre linii ar trebui să fie rareori mai mic decât înălțimea x. Spațiul alb din jurul unei linii de afișare, separând-o de liniile adiacente, nu numai că pare să-și separe sensul de cel al celorlalte, dar pare să-i mărească dimensiunea și accentul.

§ 101 · SPAȚIUL ÎNCĂJURĂTOR

Ochiul uman nu este un martor invariabil fidel; una dintre inexactitățile sale este identificarea centrului unei pagini sau a fiecăreia dintre cele două pagini care se confruntă. Pentru a da două dreptunghiuri de text un aspect de a fi plasate confortabil pe paginile lor respective, acestea sunt plasate mai aproape de marginile interioare și superioare ale frunzei; s-ar putea să nu pară centrate, dar nu arată ca și cum ar „cădea din pagină”. În același mod, din trei linii de majuscule unul deasupra celuilalt, linia de mijloc poate părea a fi în mijloc numai dacă este foarte puțin mai sus decât centrul vertical; același lucru este valabil dacă este o regulă sau liniuță care se află în mijloc sau dacă există un grup de linii de afișare între alte două grupuri.

Afișarea este, de regulă, aranjată în acea zonă a paginii care este delimitată de margini similare cu cele ale paginilor de text. Acest lucru se datorează parțial faptului că uniformitatea marginilor în întreaga carte tinde să simplifice munca tipografiei și, parțial, pentru că marginile pe care designerul le consideră potrivite pentru text sunt de obicei considerate adecvate pentru afișare. Pagina de titlu, totuși, și alte pagini recto preliminare care se confruntă cu un verso alb sunt de obicei impuse ușor la dreapta impoziției normale a paginii, care este planificată pentru două pagini de text față în față. Acolo unde în text sunt folosite titluri decentrate, acestea pot câștiga accentul dacă o parte a titlului ajunge în marjă, dar există modalități la fel de emfatice și mai economice de aranjare a capetelor. În orice caz, trebuie avut grijă să nu rulați nimic prea aproape de o margine care va fi tăiată dacă cartea este relegată.

Relația dintre decor și spațiul care îl înconjoară necesită adesea o atenție atentă. O greșeală comună este să plasați pe o pagină alungită vertical o setare de afișare care face un alungit orizontal, cum ar fi o listă de conținut cu câteva titluri lungi; o mai bună potrivire a suprafeței de tipare la proporțiile paginii este prezentată în figura 30. De asemenea, paginile de titlu sunt adesea așezate într-o formă incomod de largă.

§ 102 · ORNAMENT

Ornamentul tipografic poate fi folosit în mai multe scopuri. Afișarea este văzută cel mai bine atunci când a fost tratată ca elemente ale unui model, iar ornamentul poate îmbunătăți forma modelului sau îl poate strânge. O pagină de titlu, pentru

THE

TRANSFORMĂRI LUI LUCIUS

CUNOAȘTE DE ALTELOR

MAGINUL DE AUR

DE LUCIUS APULEIUS

TRADUCAT

DE ROBERT GRAVES

*

CĂRȚI DE PINGUIN

MELBOURNE · LONDRA · BALTIMORE

figura 29. O pagină de titlu atent spațiată de Jan Tschichold: plasată în Lutetia și retipărită dintr-un electro.

exemplu, care nu poate fi făcut să capete o formă atractivă decât dacă violența este făcută în sensul său, poate fi pătrată printr-o graniță; un fleuron sau o liniuță, plasate între două grupuri de linii de afișare, le pot lega, dar nu le amestecă. Ornamentul poate fi, de asemenea, utilizat pentru a accentua o parte a afișajului sau pentru a diferenția un grup de altul sau afișarea de text. Și, bineînțeles, este posibil să folosiți ornamentul ca ornament, pentru a lumina aspectul cărții.

Există mai multe metode de ornamentare a unei cărți, precum și mai multe utilizări pentru ornament. Cea mai obișnuită metodă este de a folosi tipuri ornamentale și alte ornamente tipografice, cum ar fi floroane și liniuțe, deoarece majoritatea imprimantelor fie au un stoc de astfel de material, fie îl pot cumpăra fără dificultate. Tipurile ornamentale nu sunt, de regulă, folosite pentru mai mult de o singură frază sau un grup de linii, deoarece farmecul lor este susceptibil să se stingă odată cu repetarea. Literele care sunt decorate elaborat necesită spațiere suplimentară pentru a fi clare.

Când florionii sunt folosiți în toate aceste zile, ei sunt de obicei încorporați în chenaruri și folosiți pe pagina de titlu (figurile 21-22, § 97). Aranjarea floroanelor într-un diamant, piramidă inversată sau alt model pentru a decora începutul și sfârșitul capitolelor este acum relativ rară. Floronii singuri, sau grupurile mici, sunt încă folosiți uneori la deschiderea capitolelor și paginile preliminare; iar când se folosește un aranjament excentric de afișare, un fleuron bine plasat poate da un aspect de echilibru. Floronul mai puțin obstrusiv poate fi folosit în fâșii, ca regulă ornamentală. Deși floronii nu apar atât de des pe cât ar putea în partea principală a cărții, ele sunt uneori folosite pentru a decora hârtiile de capăt sau jacheta sau ambele.

Decorarea tipografiei este mai degrabă demodată, iar afișarea tinde să fie lipsită de ornamente. Chiar și atunci când se dorește un efect decorativ, totuși, ornamentul poate fi mai puțin eficient decât claritatea aranjamentului, proporțiile corecte de dimensiune și greutate în diferitele elemente tipografice și literele bune cu spațiere atentă.

Indiferent de stilul de afișare și ornament folosit în orice carte, acel stil ar trebui să fie consecvent pe tot parcursul cărții, astfel

încât toate părțile cărții să fie în armonie. O pagină de titlu centrată, de exemplu, este deplasată cu capetele de capitol decentrate și este curios că capetele laterale sunt atât de des folosite cu capete încrucișate centrate. Consecvența stilului în decorare ar trebui să se extindă dincolo de text, până la hârtii de capăt, la cotorul și părțile laterale ale copertei și chiar la jachetă. Din grija de acest fel o carte capătă o înfățișare care îi este proprie.

ACESTI POBMS

SUNT PRIMELE RENDERE OP PASAJELE SOMB

OP THB MBDITAȚII ÎN SONNBT PORM,

BAZAT PE TRADUCEREA THB

DE GBORGD. LUNG, BA

AU FOST SETATE ÎN L6 PUNCTE BEMBO ITALICE

SI SUNT PUBLICATE DE SYLVAN PRESS,

CASA MUZEULUI, STRADA MUZEULUI, LONDRA.

TIPOGRAFIA, TIPARAREA SI LEGEREA

SUNT DE HUNT, BARNARD AND CO LTD,

LA SEMNUL DELFINULUI, AYLESBURY, BNGLAND.

FRONTISPIEȚA, HAPTOARELE ȘI LEGAREA

DESIGN SUNT THB WORK OP HANS ERNI.

BLOCK MADE DY DIRECT PHOTO ENGRAVING CO LTD, LONDRA.

LEAGARE ALAMA DE TA COTTRBLL.

SOO COPIIILE AU FOST TIPARATE CU TOTUL

PE MORILE ABAIE PAPBR.

250 de exemplare pentru presa Sylvan

PE CULOARE LUMINAT, NUMEROTĂ DE LA I-2j0.

ȘI 2JO COPII PENTRU VÂNATOARE. BARNARD AND CO LTD

PE CULOARE GR, DOAR PENTRU CIRCULARE PRIVATĂ,

NUMEROTATE DE LA 1-CCL.

ACEASTA COPIE ESTE Nr.

figura 30. Un colofon substanțial pentru o carte de puțin mai mult de 30 de pagini. Chiar și spațierea dintre litere și un aranjament plăcut de tip îngust pe pagină. Amplasat în Bcmbo majuscule mici: redus de la adâncime.

CĂRȚI

GRAY, NICOLETTE - Tipuri ornamentate și pagini de titlu din secolul al VIII-lea - Faber și Faber, 1951 -ilustrări.

JOHNSON, AF - Litere inițiale decorative - Cresset Press, 1931 - quarto mare: în principal ilustrații.

linotype - Linotype material decorativ: chenaruri, ornamente, reguli, liniuțe - Linotype and Machinery Ltd., 1951 - quarto: limp. [O carte cu specimene.]

WAITE, HAROLD E. - Tipografii alternative - Editura Tehnica Co.: Ediția a II-a, 1951 -exemplare tip, bibliografie. (Se ocupă de mai multe tipuri de tip de afișare care nu sunt descrise în capitolul de mai sus).

w arde, FR EDER IC - Ornamente de tipografi aplicate la compunerea chenarelor, panourilor și modelelor decorative - Monotype Corporation, 1928 - quarto: exemple de tipografie, fără text.

Vezi, de asemenea, după capitolul 1, Jennett, Rogers și Simon; după capitolul 7, biggs (Utilizarea tipului); sub capitolul 8, boabe (Enciclopedie), monotip, stephenson, blake și vpdike; iar după capitolul 9, morison și steer.

12

Pagini preliminare și spate

Paginile preliminare ale unei cărți (preliminele sau preliminariile) sunt cele care preced textul principal. Nu există o expresie de uz general pentru a descrie acele pagini care nu fac parte din textul principal, dar care îl urmează; în lipsa unei fraze mai bune, acestea pot fi numite paginile din spate. 1

Acele pagini care preced și urmează textul principal sunt folosite pentru a prezenta o varietate de articole, dintre care unele nu sunt destinate unei lecturi susținute. Ele permit un tratament mai degrabă mai inventiv decât textul principal și, de asemenea, o mai mare latitudine în utilizarea caracterelor mari și mici. Ordinea în care urmează să apară, deși adesea rezolvată prin formulă, necesită grijă și gândire.

Oliver Simon, în Introducerea în tipografie, afirmă că cărțile ar trebui să fie în mod normal alcătuite în următoarea ordine:

prefață cu jumătate de titlu
introducerea titlului

detalii bibliografice (the biblio, errata
§ io8) si imprima TEXT
anexe dedicate
mulțumiri notele autorului
glosarul de conținut
bibliografie listă de ilustrații
lista de abrevieri index

Toate aceste articole, cu excepția detaliilor bibliografice și a amprentei, ar trebui să înceapă pe un recto.

Collins, mai puțin cuprinzător, afirmă că ordinul ar trebui să fie:

jumătate de titlu titlu de frontispiciu

dedicare detalii bibliografice

erată

prefaţă cuprins lista ilustraţiilor introducere

TEXT

index

1 Cuvântul „postliminar" ar putea fi folosit, dar, deși autentic, are aspectul de a fi fost inventat în acest scop. Designerii americani folosesc uneori termenii „materia frontală" și „materia finală".

Fiecare carte, însă, este o problemă în sine; convențiile nu trebuie tratate în mod invariabil ca legi. Ca și în cea mai mare parte a designului de cărți, gândirea atentă este mai probabil decât obișnuința să aducă un rezultat bun. Nu se poate baza pe nicio formulă decât dacă sunt cunoscute motivele din spatele acesteia.

O secvență în care paginile preliminare și din spate pot fi aranjate în mod rezonabil, cu excepția cazului în care natura lor sugerează alta, este aceasta:

jumătate de titlu frontispiciu sau dedicație titlu detalii bibliografice și țara de origine conținut lista de ilustrații prefață introducere errata (oricare dintre aceste ultime cinci articole să înceapă fie recto, fie verso, după convenabil și economic!) TEXT anexe note abrevieri glosar bibliografie mulțumiri index colofon (oricare dintre aceste ultime șapte articole care apar în paginile din spate începând fie verso sau recto, după caz).

În următoarea discuție a diferitelor elemente în detaliu, sunt prezentate motivele pentru poziția fiecăruia în această listă.

§ 103 · JUMĂTATEA DE TITLUL

Oricare ar fi scopul inițial al acestei prime pagini a cărții, avantajul ei este acum că hârtia de capăt este fixată pe ea și nu pe pagina de titlu. Se spune mai multe despre hârtii în § 191; aici este suficient să menționăm metoda obișnuită de „basculare”, prin care o fâșie îngustă de hârtie de capăt de-a lungul marginii îndoite este lipită de pagina care se confruntă cu ea. Când cartea este deschisă, frunza liberă a hârtiei de capăt este întoarsă spre stânga, iar spatele ei tinde să întocmească jumătatea titlului pe care este lipită. Partea lipită a hârtiei de final acoperă și o parte din jumătatea titlului. Când nu există jumătate de titlu, pagina de titlu se ridică din plat când cartea este deschisă și o parte din

figura 3г. O parte din valoarea jumătății de titlu este de a permite deschiderea titlului să se deschidă atunci când hârtiile de capăt sunt îndreptate spre paginile exterioare ale textului.

care este ascuns de hârtia de capăt. Acest lucru interferează cu greu cu funcția sa, dar diminuează aspectul celei mai importante pagini din carte.

Formularea jumătății de titlu ar trebui să fie redusă la minimum; titlul cărții și al seriei, dacă există, sunt de obicei destul de suficiente; autorul este de obicei lăsat afară. De asemenea, tratamentul ar trebui să fie discret; se folosesc adesea majuscule mici. Poziția convențională a setării este la aproximativ două treimi din sensul paginii; cei cărora le place unitatea în designul cărților ar putea prefera să o aranjeze cu titlul sau cu titlurile de capitol. Un semititlu elaborat, evident sau plasat neobișnuit poate fi confundat cu titlul în sine.

Jumătatea titlului este uneori folosită pentru a da titlul seriei din care face parte cartea și, probabil, numele editorului seriei, dacă acestea nu trebuie să apară pe sau în fața paginii de titlu.

§ 104 · SPATELE JUMĂTĂTITULUI

Dacă există o jumătate de titlu obișnuită, spatele poate fi la fel de mare ca și fața. Nu există nimic care este cerut prin convenție să apară pe această pagină și este adesea lăsat necompletat. Dacă nu există frontispiciu, pagina goală este orientată către pagina de titlu; și deoarece majoritatea paginilor de titlu conțin deja mai mult decât suficient spațiu alb, hârtia goală este caracteristica cea mai vizibilă a acestei deschideri foarte importante a cărții. Utilizarea spațiului pentru a sublinia și pentru a evidenția setarea afișajului este o caracteristică a unei bune tipografii, dar prea mult spațiu poate copleși tipul.

Spatele jumătății de titlu este uneori folosit pentru un rezumat al cărții, pentru a ajuta cititorii bibliotecii în alegerea lor; sau pentru o listă de alte lucrări ale aceluiași autor, indiferent dacă acestea pot fi sau nu relevante pentru cartea în care apar; sau pentru un rezumat al acreditărilor sau distincțiilor autorului; sau într-

adevăr pentru orice altceva editorul ar putea dori să apară acolo. Cel puțin într-o carte importantă, această poziție evidentă și emfatică — opusa, și într-un fel echilibrată, pagina de titlu — nu este potrivită pentru astfel de articole, deși dedicația poate apărea foarte bine pe această pagină.

Frontispiciul este uneori tipărit pe spatele semi-titlului, iar uneori titlul este întins pe toată deschiderea pentru a ocupa pagina respectivă, precum și pe a ei (figurile 32-33, § § 105-6).

§ 105 · FRONTIPICIA

Frontispiciul este în general înțeles ca fiind ilustrația care se confruntă cu pagina de titlu; printre semnificațiile învechite ale cuvântului se numără „pagina de titlu, inclusiv ilustrațiile și cuprinsul”. 1 Este păcat să restricționezi

1 Dicționar englez Oxford mai scurt. Definiția sugerează un aranjament cu posibilități interesante.

FRUCTE PENTRU

„Înainte în numele lui Dumnezeu; altoiți, așezați, plantați și hrăniți copaci în fiecare colț al pământului vostru; forța de muncă este mică, costul nu este redus, marfa este mare; voi înşivă veţi avea din belşug, săracii vor avea oarecum, în timp de lipsă, să-şi uşureze nevoile, iar Dumnezeu vă va răsplăti meritele voastre bune şi sârguinţa. —O PIRBĂ VECHIĂ ENGLEZĂ

figura 32. Un titlu dublu răspândit de John Begg. O parte a ilustrației din original tinde

GRADINA ACASA

Prin ll. P. HEDRICK

OXFORD UNIVERSITY PRESS · 1944

LONDRA NEW YORK TORONTO

să dispară în cotorul cărţii. Redus din in. adânc.

poziţia unui frontispiciu; cu siguranță, de obicei se confruntă cu pagina de titlu, dar ar putea, cu același efect, să se confrunte cu prima pagină de text sau să apară în altă parte în preliminarii.

Un frontispiciu trebuie ales cu intenție; dacă trebuie să se confrunte cu pagina de titlu, ar trebui să fie o imagine potrivită din toate punctele de vedere pentru a fi văzută lângă titlul cărții. Obiectul unui frontispiciu care se confruntă cu titlul este de a îmbunătăți deschiderea titlului și, prin urmare, imaginea este cea mai bună ca parte din stânga unui singur design. Dacă imaginea stă în poziție verticală pe pagină, va fi mai strâns legată de titlu decât dacă s-ar afla pe o parte. Titlul se referă la întregul text al cărții, iar

subiectul unui frontis-pies potrivit poate face același lucru, cu excepția cazului în care intenția sa este pur și simplu decorativă. Un frontispiciu cu adevărat izbitor poate părea să dezechilibreze deschiderea titlului și să priveze titlul însuși de accentul cuvenit; imaginile pline de culoare sunt însă des folosite. Desenele în linii (§ 122) se armonizează cel mai bine cu majoritatea paginilor de titlu, dar sunt rareori folosite ca frontispicii. Mai frecvente sunt imaginile cu ton continuu (§ 125) de un fel; dacă acestea trebuie tipărite separat de text, pot fi preferate acele procese care permit tipografului să potrivească culoarea și suprafața hârtiei de frontispiciu îndeaproape cu cele ale paginii de titlu. Dacă textul este tipărit prin tipărire, un frontispiciu cu tonuri continue poate fi imprimat pe hârtie similară hârtiei de text printr-un proces de suprafață sau adâncime (capitolul 15). Un frontispiciu tipărit separat de text este adesea răsturnat în prelims (fixat de o pagină printr-o bandă de pastă de-a lungul marginii verticale interioare); o pagină cu vârf, totuși, este întotdeauna probabil să se desprindă atunci când cartea este deschisă forțat și rareori stă la fel de fiat pe cât ar trebui, astfel încât ar trebui să fie întotdeauna păzită, dacă este posibil (§ 192). Unele cărți din secolul al IȚ-lea, chiar și ediții ieftine precum cele ale Elzevirilor, erau decorate cu generozitate cu două gravuri tipărite pe aceeași față a patru pagini înfășurate în jurul prelimelor; una dintre aceste gravuri forma pagina de titlu, cealaltă se confrunta cu prima pagină a textului principal — un obicei admirabil care, la fel ca multe lucruri bune în istoria tipăririi, a fost neglijat de revivalişti.

Dacă frontispiciul trebuie să aibă o legenda, un stil de decor discret va asigura că legenda pare să se refere doar la imagine și nu pare a fi o caracteristică majoră a deschiderii titlului. Legenda poate fi utilă pentru a ajusta echilibrul dintre frontispiciu și titlul opus.

Tratarea frontispiciului și titlului ca elemente separate ale unui singur design poate duce la experimente în care titlul și frontispiciu sunt combinate într-un fel (figurile 32 și 33). Dacă deschiderea titlului trebuie să fie compusă dintr-o imagine, titlu, numele autorului, amprentă și așa mai departe, nu există niciun motiv, cu excepția obiceiului de a limita imaginea la pagina din stânga și de a plasa totul în dreapta. Un tip de tratament mai liber este prezentat în § 107.

[177]

§ 106 · DEDICAȚIA

Autoritățile citate la începutul acestui capitol sunt de acord că locul dedicatiei se află pe primul recto după pagina de titlu și că trebuie să fie în fața bibliotecii și amprentei în stânga. Acum , biblioteca și imprimarea, precum și celelalte detalii care apar adesea pe spatele paginii de titlu, au mai puțin de-a face cu textul real decât aproape orice alte elemente ale cărții; ei sunt preocupați mai degrabă de mecanica publicării decât de efortul creativ al autorului. Văzută alături de aceste articole necesare, dar nu deosebit de elegante, dăruirea își pierde o parte din importanța pe care s-ar putea să o aibă. O poziție mai potrivită ar fi vizavi de pagina de titlu, dacă nu există frontispiciu, pe spatele semi-titlu. În dreapta ar fi titlul lucrării și numele autorului acesteia; în stânga, numele persoanei

căreia îi este dedicat. Dacă dedicația nu este intenționată suficient de serios pentru a apărea într-o poziție atât de vizibilă, nu merită deloc inclusă. Așezată vizavi de pagina de titlu și potrivită în stil, dedicația poate atinge un echilibru și poate îmbunătăți unitatea deschiderii; dacă este tratat într-un mod reticent, acesta nu va părea a fi egală ca importanță cu titlul. Dacă pagina de titlu urmează să fie înfruntă de un frontispiciu, dedicația poate apărea vizavi de prima pagină a textului principal, într-o secundă de deschidere doar ca importanță față de cea a paginii de titlu.

O diferență evidentă între aceste două sugestii și convenția predominantă este că, prin obicei, dedicația este întotdeauna pe o pagină recto. Într-adevăr, după cum subliniază Simon, toate articolele preliminare, cu excepția bibliotecii, amprentei și frontispiciului, și toate articolele de pe paginile din spate, precum și textul principal în sine, încep de obicei pe un recto. Acest lucru se întâmplă probabil pentru că prima pagină a fiecărei cărți (în orice scriere de la stânga la dreapta) este un recto și, prin urmare, recto a ajuns să fie privit ca față a foii, iar versoul ca spatele acesteia. Deoarece, totuși, majoritatea cărților sunt destinate să fie citite consecutiv, cu text atât în stânga, cât și în dreapta, nu există niciun alt motiv decât obiceiul pentru a plasa elementele importante pe o parte și nu pe cealaltă. Soldul preliminarilor nu beneficiaza de succesiunea paginilor goale din stanga care poate rezulta din scurte puncte preliminare. În hârtie, în capacitatea presei de tipar și în legare, paginile albe costă la fel de mult ca paginile pline de text. Deoarece jumătate din carte poate consta deja din hârtie neimprimată, sub formă de margini pe paginile de text, adăugarea de preliminarii goale reprezintă de fapt prelucrarea hârtiei în așa fel încât să nu fie de niciun folos și totuși să fie vândută. la un pret mare.

Obiceiul nu a fost în niciun caz urmat de toți marii tipografi din trecut. Aldus nu a ezitat să pună o dedicație pe spatele paginii de titlu, nici William Morris nici măcar să imprime pagina de titlu în stânga unei deschideri. Tradiția nu este întotdeauna un anumit ghid de stil în tipografie;

N

figura 33. Pagina de titlu și frontispiciu de Valenti Angelo și Morris Coleman. Reducere de la 8$ în adâncime.

Clopotele

mulți dintre marii maeștri tipografi ai istoriei, din a căror practică ar trebui probabil să decurgă tradițiile, au fost departe de a fi răbdători cu convențiile.

§1 07 · PAGINA DE TITL

Pagina de titlu apare de obicei pe o pagină recto, precedând totul din carte, cu excepția elementelor deja descrise în §§ 103-6.

O pagină de titlu de tip convențional constă de obicei din două grupuri de linii de afișare separate printr-un spațiu alb extins. Când pagina opusă este goală, hârtia albă devine caracteristica dominantă a acestei deschideri importante. Deschiderea este una care mai mult decât oricare alta din carte poate pretinde admirație ca model, dar dacă este imprimată doar o pagină, modelul va fi dezechilibrat fără speranță.

Autoritățile tipografice de la William Morris au fost pe bună dreptate de acord în a sublinia că deschiderea a două pagini care se confruntă este unitatea de design al cărții; când cartea este deschisă, ambele pagini se află în fața cititorului și ar trebui să fie prezentate astfel încât să se combine într-un model bine echilibrat. Cu siguranță, „desfătarea modelelor este rareori scopul principal al cititorului"; 1 dar odată ce cerințele de utilitate au fost îndeplinite, efectul decorativ ar trebui să fie luat în considerare în aranjarea oricărei pagini tipărite. În deschiderea titlului, în special, în cazul în care concizia formulării poate spori lizibilitatea, există un domeniu de aplicare și chiar necesitatea unei invenții decorative în aranjare.

Din aceste motive, titlul este extins uneori la pagina din stânga, precum și la pagina din dreapta, iar uneori frontispiciu se întinde spre pagina din dreapta din stânga (figurile 32 și 33, §§ 105-6). La momentul scrierii, acest stil este destul de des folosit în America, dar este rar în Marea Britanie. Un frontispiciu care este imprimat cu restul textului se pretează la acest tip de aranjament. În loc să fie înalt și îngust pe o singură pagină, imaginea poate fi largă și superficială; sau poate umple pagina din stânga și poate pătrunde în partea din dreapta care nu este ocupată de linii de afișare.

Când două pagini care se confruntă sunt combinate în acest stil pentru a forma o deschidere a titlului, trebuie luată în considerare diviziunea dintre pagini. Cititorul poate vedea deschiderea ca pe un alungit larg; designerul trebuie să-și amintească faptul că este format din două pagini separate. O parte din marginea interioară a fiecărei pagini va fi înghițită de suport, iar tipul și ilustrația nu trebuie lăsate să dispară în acest mic canion. Dacă un titlu lung este conceput pentru a fi setat pe ambele pagini, spațierea cuvintelor ar trebui să pară uniformă; tipul oricărei linii de afișare care trece de la o pagină la alta ar trebui să fie vizibil mai mare decât, sau separat de cel utilizat pentru liniile de afișare destinate a fi citite doar pe o singură pagină. Dacă afișați linii de

1 Stanley Morison: Primele principii ale tipografiei.

LIVRE

De PcrlpcCiue de Ichan CouGn

Scnonoi5,nailre Piinûrc a Paris.

cA '1' cA s.

De I'Imprimerie de Ichan le Royer Imprimcurdu Roy ¿s Mathématiques,

IJ & O.

tAVCC 7'1{_/V!LCqC'DV '/{_OT.

FIGURA 34. Magnificul dispozitiv al lui Jehan le Royer. Redusă de la 14I in. adâncime.

accent similar sunt aranjate unul față de celălalt pe pagini separate, va fi nevoie de grijă pentru a împiedica ochiul să citească peste deschidere în loc de paginile în jos. Dacă cele două pagini care se confruntă par să aibă o importanță egală, cititorul obișnuit doar cu paginile de titlu din dreapta poate să nu fie sigur pe care ar trebui să se uite mai întâi; dacă o pagină este mai importantă decât cealaltă, diferența trebuie subliniată.

Nu toate paginile de titlu oferă o oportunitate pentru un tratament pe două pagini, dar aproape orice poate fi setat într-un stil diferit de modul convențional descris mai devreme. Scopul paginii de titlu este de a descrie conținutul cărții și originea acesteia. De regulă, acest lucru este interpretat ca însemnând puțin mai mult decât numele autorului (cu un minim de biografie și realizare literară), titlul (și uneori subtitlul sau descrierea), numele editorului și locul și data publicare. Titlul și numele autorului sunt grupate spre capul paginii, restul este grupat spre picior, iar între ele se întinde un spațiu mare alb. Acest gol nu are nicio virtute proprie, ca spațiu; spațiul folosit ca margini, sau pentru a separa capitolele unul de celălalt, are un scop, dar decalajul de pe pagina de titlu este acolo doar pentru că nu este nimic de pus în el. Acest spațiu ar putea fi utilizat în mod rezonabil pentru a găzdui o listă scurtă de conținut, care ar amplifica titlul.

Imprimantele de vârf din trecut, în special în timpul secolului al XVI-lea, uneori și-au îmbogățit paginile de titlu cu un dispozitiv (figura 34). Dispozitive de diferite tipuri sunt încă în uz (figura 35), dar de obicei aparțin editorului; nici standardul de design nu este mult mai bun decât în primele zile ale tipăririi. Dispozitivele vechi erau adesea de dimensiuni impunătoare; au umplut tot spațiul dintre numele autorului și cel al tiparului. Dispozitivul editorului modern s-a micșorat atât de mult încât golul alb din mijlocul paginii este doar parțial umplut. Stilul mai degrabă heraldic de desen care a caracterizat vechiul dispozitiv este demodat, dar un artist versatil poate produce totuși un design formal care, chiar și la o dimensiune mare, nu va depăși liniile de afișare de pe pagina de titlu. În calitate de sponsor al cărții, editorul are dreptul de a-și tipări dispozitivul pe pagina de titlu; dar dacă nu dorește să-și exercite acest drept, el poate permite autorului sau tiparului să facă acest lucru. Desigur, dispozitivul nu trebuie să apară pe pagina de titlu; în Oxford Lectern Bible, concepută de Bruce Rogers, de exemplu, dispozitivul special desenat este tipărit pe ultima pagină a tuturor, unde „este tipărit „Laus Deo” nostru fierbinte la finalizarea lungii noastre sarcini”. 1

Nu este nevoie ca setarea paginii de titlu să se extindă cel mai lat și cel mai adânc până la marginile zonei ocupate mai târziu în carte de setarea textului. Într-o carte concepută în stil convențional, pagina de titlu

1 O relatare a realizării Bibliei Lectern Oxford (Monotype Corporation, 1937: nu este de vânzare).

Stânga—Oxford University Press: proiectat de Bruce Rogers. Righi—Cambridge University Press: proiectat de Sir William St. John Hope.

Stânga—WS Cowell din Ipswich: proiectat de John Lewis. Righi—Phoenix House: redesenat de John Ryder dintr-un dispozitiv Aldine.

Stânga—Cassell & Co: proiectat de Eric Gill. Righi—The Nonesuch Press: gravat de Reynolds Stone.

figura 35. Unele dispozitive folosite de imprimante și editori.

de obicei, setarea arată cel mai bine dacă are mai mult sau mai puțin aceeași formă în ansamblu ca cea a paginii în sine, sau mai degrabă mai îngustă. Un grup de titluri destul de lung se va preta în mod natural la un astfel de tratament, dar, pentru un titlu care constă dintr-un cuvânt sau puțin mai mult, poate fi necesar să se găsească un alt stil pentru a evita o compoziție care distorsionează sensul.

Aranjarea în cadrul grupurilor a setarii titlului poate fi variată de la carte la carte. Titlul, ca element cel mai important, este de obicei în partea de sus a paginii. Unii tipografi cred că cea mai vizibilă poziție de pe pagină nu este partea de sus, ci un punct mai aproape de „centrul optic" — la aproximativ două treimi din lungimea paginii. Acționând pe această credință, le place să stabilească titlul la acest nivel; și, pentru a umple golul de deasupra, au pus numele autorului peste titlu.

Într-un grup de linii de afișare, cele mai late tinde să apară una dintre cele mai importante și, din acest motiv, titlul în sine este adesea stabilit într-un stil care îl face cel mai larg de pe pagina de titlu. Dacă acest lucru nu se poate face, se poate folosi o regulă deasupra sau dedesubtul titlului și mai lată decât orice altă linie de pe pagină, pentru a sublinia titlul; sau cel puțin o linie a grupului de titlu poate fi setată mai lată decât orice linie din grupul de amprentă, pentru a sublinia precedența unui grup față de celălalt.

O pagină de titlu poate fi mult îmbunătățită printr-o utilizare pricepută a culorii; deoarece aceasta implică o taxă suplimentară de imprimare, culoarea este de obicei limitată la cărțile pentru care calitatea prezentării este mai importantă decât economisirea de câțiva penny în producție sau la acelea în care este deja utilizată o culoare suplimentară. Culoarea arată cel mai bine dacă este folosită pentru linii întregi sau grupuri de linii, mai degrabă decât în pete mici; sau dacă se folosește un dispozitiv sau o imagine sau un ornament de orice

fel, imprimarea color poate împiedica să pară să concureze în accent cu titlul.

Este curios că pagina de titlu gravată în întregime în lemn sau metal este atât de rar folosită în Marea Britanie, deși scriitorii de tipografie sunt în general de acord cu privire la importanța paginii de titlu în trezirea interesului cititorului pentru aspectul cărții. O parte din motiv este, desigur, costul ca întreaga pagină să fie desenată sau gravată de un artist priceput; o parte, că prea puțini artiști sunt capabili de litere satisfăcătoare; și, în parte, că paginile de titlu sunt de obicei privite ca o oportunitate de a afișa abilități tipografice și ca o introducere în designul restului cărții, astfel încât un text simplu necesită o pagină de titlu simplă. Costul de proiectare și gravare a unei pagini de titlu ilustrate care să fie imprimată într-o singură culoare ar fi, totuși, considerabil mai mic decât suma cheltuită adesea pentru o jachetă care este sigur că va fi aruncată în curând. A comanda lucrări de acest gen nu numai că ar recompensa puținii artiști capabili să o facă bine, ci ar putea determina tinerii artiști să dobândească abilitățile necesare în speranța unor viitoare comisii. A alege și a instrui un artist și a aranja un proces satisfăcător de gravare sunt la fel

figura 36. O pagină de titlu gravată în lemn de John Farleigh, planificată în colaborare cu Bernard Shaw. Redus de la 8J in. adâncime.

o mare parte din priceperea tipografului modern ca aranjarea tipurilor-

Utilizarea gravurii duce la un domeniu interesant al designului paginii de titlu. Titlul sau chiar întreaga pagină pot fi scrise de un caligraf și reproduse prin linie; literele pot fi combinate cu un design pictural; sau o pagină de titlu tipizată poate include un decor desenat manual. Dacă se folosește o a doua culoare, tipărirea sau literele pot fi imprimate pe un panou simplu sau ornamental; sau prin utilizarea unui bloc de linie inversat, literele pot fi albe pe un fundal colorat. Pagina de titlu este șansa tipografului de a-și folosi invenția, precum și priceperea sa, iar tipograful inventiv se va putea gândi la alte utilizări pentru gravarea pe pagină.

Hârtia de artă - în forma sa cea mai familiară, un material alb, dur, neted și strălucitor - este unul dintre cele mai necesare și mai puțin plăcute materiale din tipărirea modernă. Uneori trebuie folosit pentru întregul text al unei cărți; iar când se face acest lucru, setarea paginii de titlu este o problemă. Caracteristica dominantă a majorității paginilor de titlu de astăzi este hârtia neimprimată, ceea ce este plăcut atunci când hârtia în sine este un material plăcut. O întindere mare de hârtie de artă, pe de altă parte, nu este o priveliște care va mulțumi pe toată lumea; că albul chimic strălucitor este cel mai bun atunci când este acoperit cu puncte semiton, este tolerabil când suprafața sa este modelată cu tipare, dar este inestetic atunci când este în stare naturală. Un posibil tratament pentru o pagină de titlu pe hârtie artistică este acoperirea suprafeței cu un

semiton, literele paginii de titlu fiind combinate cu ilustrația, fie în alb, fie negru, fără a fi împărțite în puncte.

Tratamentul general al paginii de titlu depinde de opinia tipografului asupra naturii sale. Dacă scopul său este considerat a fi în principal unul de reclamă sau de decor, poate fi elaborat în design, precum pachetul unei mărfuri scumpe. În această formă, oferă o oportunitate considerabilă pentru imaginația creativă și abilitățile tehnice și seamănă foarte puțin cu orice altă pagină a textului. Dacă scopul paginii este considerat a fi în principal acela de a afișa într-o manieră demnă un simplu anunț, o tratare simplă și simplă, similară cu cea a textului, va fi mai bună; oportunitatea este una de un gen mai subtil și limitat. Această din urmă atitudine față de pagina de titlu este cea mai comună în rândul tipografilor britanici, dar aceasta nu dovedește în niciun caz validitatea ei pentru toate tipurile de cărți.

§ 108 · SPATELE TITLULUI

Legea americană cere ca țara de origine să fie numită pe pagina de titlu a oricărei cărți importate în Statele Unite; printr-o concesiune, țara poate fi numită pe spatele titlului. Chiar dacă nu sunt așteptate vânzări americane, cuvintele tipărite în Marea Britanie ar trebui să apară pe spatele fiecărei pagini de titlu, pentru a preveni eventualele dificultăți.

§ 108 · SPATELE TITLULUI

Așa cum pagina de titlu este uneori considerată a fi cea mai importantă pagină a cărții, la fel partea din spate a acelei pagini este de obicei tratată ca cea mai puțin importantă și este folosită ca un teren de gunoi pentru detalii care interesează puțin cititorul obișnuit. sau deloc. Amprentele editurii și ale tipografiei și istoria bibliografică a cărții sunt tipărite în mod obișnuit acolo, pe lângă numele țării de origine. Aceste detalii sunt ușor de găsit dacă apar întotdeauna în această poziție și este mai puțin probabil să se piardă în relegare decât dacă sunt tipărite pe spatele cărții. Pe de altă parte, accidentele la relegare sunt relativ rare și, dacă nu se consideră că amprentele și bibliotecile trebuie citite înaintea textului principal, ele pot apărea la fel de bine după acesta.

Un avantaj de a lăsa spatele paginii de titlu necompletat (cu excepția celor tipărite ÎN MAREA BRITANIE) este că este mai puțin probabil să fie afișat tipărirea prin pagina de titlu. Dacă orice linie sau grupuri de linii tipărite pe spatele paginii de titlu sunt aliniate pe cât posibil cu cele imprimate pe față, prezentarea va fi redusă la minimum.

Dacă paginile preliminare sunt reduse la minimum, așa cum pot fi într-un roman, de exemplu, spatele paginii de titlu poate fi utilă pentru lista de conținut, iar textul poate începe apoi pe primul recto după titlu .

§ 109 · LISTA DE CUPRINS

Simon și Collins sunt de acord să plaseze lista de conținut în mijlocul preliminariilor; după primul, dedicația și mulțumirile ar trebui să-l separe de pagina de titlu, iar după cel din urmă, ar trebui să urmeze prefața. În aceste zile de titluri scurte și adesea criptice, totuși, lista de conținut nu mai puțin decât pagina de titlu poate ajuta la descrierea naturii cărții. Pagina de titlu precizează tema cărții; lista de conținuturi, dacă titlurile capitolelor au fost bine alese, poate lărgi descrierea domeniului cărții și poate stârni interesul cititorului până la o lectură susținută. Lista de conținuturi poate fi consultată de către cititor mai des decât alte pagini din preliminarii și, prin urmare, poate necesita o poziție în care să fie găsită cu ușurință. Din aceste motive, cel mai bun loc pentru lista de conținut poate fi pe primul recto după pagina de titlu.

Atunci când capitolele au numere, dar nu există titluri, nu este nevoie de o listă a numerelor, deoarece este puțin probabil ca o astfel de listă să fie de folos. În unele cărți tehnice, și uneori chiar și în ficțiune, lista de conținut include un rezumat al fiecărui capitol. Acest lucru îmbunătățește funcția explicativă a listei și poate oferi un ghid valoros pentru o aranjare complicată a textului.

Paginile preliminare vor părea să se armonizeze cu paginile de text dacă capetele sunt tratate aproape în același stil și dacă textul a apărut

este folosit pentru preliminarii pe cât posibil, iar acest lucru se aplică atât listei de conținut, cât și articolelor ulterioare. Dacă capitolele urmează să urmeze în loc să înceapă pe pagini noi, de exemplu, articolele preliminare ar putea fi tratate în același stil.

Nu toți cititorii de astăzi pot citi cifrele romane dintr-o privire, iar unii cititori nu le pot citi deloc, decât în numere sub io. Folosirea lor în orice scop important este un anacronism și sunt deosebit de nepotrivite pentru o listă de conținut care conține un număr mare de capitole. Sistemul roman de numerotare este astfel încât două numere succesive nu sunt indicate prin același număr de caractere; astfel, cifra romană unu are un caracter, doi are doi, trei are trei, patru are două și cinci are unul. Când sunt așezate una peste alta, cifrele romane formează o coloană neregulată de lățime neuniformă. Cu siguranță cifrele arabe au aceeași greșeală, dar nu în același grad; singura denivelare probabil să apară într-o listă de capitole este între 9 și io.

Cel mai bun stil de numerotare este poate să setați numerele capitolelor cu cifre arabe care variază cu majuscule, dacă sunt disponibile astfel de numere, și să setați numerele paginilor cu cifre care variază cu litere mici. În caz contrar, numerele capitolelor și numerele paginilor, dacă sunt stabilite în același tip de numere, pot fi distinse între ele prin poziția lor. Convenția de a plasa numerele de capitol în stânga și numerele de pagină în dreapta este atât de rigidă încât omiterea cuvintelor capitol și pagină din lista de conținut este puțin probabil să conducă la confuzie; cu siguranță omisiunea face o pagină mai îngrijită. Nici nu este nevoie de un punct după numărul capitolului dacă acesta este separat printr-un spațiu

adecvat de titlul capitolului. Omiterea numerelor de capitol face, de asemenea, o pagină mai clară, dar dă impresia unei colecții de articole, eseuri sau povestiri scurte.

Titlurile scurte ale capitolelor, constând doar dintr-un cuvânt sau două, vor fi destul de clare dacă sunt stabilite cu majuscule sau majuscule mici. Titlurile mai lungi vor fi mai ușor de citit dacă sunt stabilite cu litere mari și minuscule, fie că sunt romane sau italice, și sunt, de asemenea, mai probabil să se încadreze într-o singură linie dacă sunt stabilite în acest stil.

Nu este nevoie să setați lista de conținut în aceeași măsură ca cea a textului, cu excepția cazului în care majoritatea titlurilor capitolelor sunt atât de lungi încât să necesite o măsură largă. Dacă numerele paginilor sunt stabilite, așa cum sunt de obicei, într-o coloană, utilizarea unei măsuri mai restrânse le va apropia suficient de titlurile capitolelor pentru ca legătura dintre titlu și număr să fie evidentă fără utilizarea liderilor (figura 37). Nici titlurile capitolelor nu trebuie să fie întotdeauna aranjate în stânga și numerele paginilor în dreapta; tradiția liniilor de afișare centrate, de exemplu, poate fi aplicată la aranjarea listei de conținut.

De-a lungul paginilor preliminare și din spate, o setare care este mai lată decât adâncă, sau la fel de largă pe cât de adâncă, este susceptibilă să arate ciudat pe o pagină care este mult mai adâncă decât lățimea sa. Utilizarea măsurilor restrânse, în special

CUPRINS

ввдвияяянмэгаввиянниив^ивгажвжвдвгаявяэна

de introducere vii
ï Uriașul cu un singur ochi I
2 Vrăjitoarea 16
3 Țara morților 27
4 Distrugerea navei 35
5 Nimfa insulei 44
6 Casa lui Ulise 56
7 Prințesa bună 64
8 Regele ospitalier 75
9 Porcarul credincios 88
10 Fiul lui Ulise 99
11 Întoarcerea lui Ulise 110
12 Soția lui Ulise 123
13 Arcul și topoarele 137
14 Bătălia cu pretendenții 153
15 Tatăl lui Ulise 165

figura 37. O pagină de conținut, așezată într-o măsură mai restrânsă decât textul și fără cuvântul „capitol”. Măsura textului este afișată de chenarul orizontal. Amplasat în Ehrhardt și retipărit după tipărire.

în lista de conținuturi, este, prin urmare, de recomandat, iar o scurtă listă de conținuturi poate arăta bine dacă adâncimea ei este mărită printr-un ghidaj generos.

Dacă, așa cum s-a sugerat deja, lista de conținut va apărea pe pagina de titlu, va trebui să se folosească cel mai simplu și mai puțin evident tratament posibil, dacă titlurile capitolelor nu vor distrage atenția de la titlul în sine.

§110 · LISTA ILUSTRAȚIILOR

Aceasta este de fapt o listă suplimentară de conținut și este probabil cel mai bine plasată imediat după lista de conținut și tratată aproape în același mod. Un loc bun pentru aceasta este spatele paginii pe care apare lista de conținut. Ilustrațiile imprimate cu textul sunt de obicei enumerate separat de plăci, hărți pliante și așa mai departe. Acest lucru se datorează parțial pentru că atunci când ilustrațiile sunt tipărite cu text, numerele lor de pagină din listă se referă la paginile pe care apar; numerele paginilor din lista de plăci, hărți și așa mai departe se referă adesea la un sistem separat de numere de pagini sau la acele pagini de text care se confruntă cu ilustrațiile. Acest lucru ar fi evitat dacă paginarea ar urma stilul sugerat în § 171, iar acest tip de numerotare a paginilor ar facilita numerotarea în serie și listarea împreună a ilustrațiilor de orice fel.

Tratamentul listei de ilustrații poate trebui să fie diferit de cel al listei de conținut, deoarece legendele ilustrațiilor pot fi mai lungi decât titlurile capitolelor. Subtitrările sunt mult mai puțin importante decât titlurile capitolelor și ar trebui, probabil, tratate într-un stil mai puțin emfatic.

§ 111 · TEXT INTRODUCTOR

Mai multe articole care pot fi grupate sub denumirea de text introductiv pot cuprinde prefață, prefață și introducere; grupul poate include, de asemenea, articole cu astfel de nume de casă, cum ar fi prefața autorului, nota preliminară și așa mai departe.

Designul acestor articole de text introductiv este într-o oarecare măsură o chestiune de gust. Unii autori preferă ca acestea să fie mai puțin emfatice ca aspect decât textul principal și sugerează o fontă mai mică sau mai puțin conducătoare. Acest lucru este rezonabil atâta timp cât preliminariile nu devin în mod evident mai puțin atractive și lizibile decât textul principal. Probabil că marginile, fonta și interfața alese pentru textul principal vor face cea mai lizibilă pagină din textul introductiv - o fontă mai mică, de exemplu, ar putea încadra prea multe capete în linie. Dacă stilul textului introductiv trebuie să fie mai puțin emfatic decât cel al textului principal, ar fi consecvent să se stabilească capetele articolelor preliminare într-o manieră puțin mai puțin emfatică decât cele ale textului principal.

Orice lucru vital pentru textul principal ar trebui să apară, dacă este posibil, mai degrabă în textul principal decât în textul introductiv. Mulți cititori au obiceiul

§ 111 · TEXT INTRODUCTOR

trecând peste paginile preliminare și plonjând direct în textul principal. Acesta poate fi un obicei prost, dar trebuie luat în considerare.

§112 · ERRATA

Paginile preliminare ale unei noi lucrări sunt adesea tipărite ultimele și, în momentul în care trec la tipar, este posibil să fi fost descoperite greșeli în textul care a fost deja tipărit. Orice astfel de greșeală poate fi remediată în preliminarii sub titlul rectificare sau erratum (dacă există o singură greșeală) sau rectificare sau errata (dacă sunt mai multe). Aceste expresii latine sunt, desigur, destul de familiare, dar o expresie în limba engleză precum „corecție” poate fi înțeleasă mai rapid și mai general.

Poate cel mai bun loc pentru corecții este ultima dintre paginile preliminare, unde acestea vor fi vizibile și ușor de găsit.

§113 · ARRANGINO PRELIME

Deși atunci când decide cum ar trebui să suporte preliminariile, tipograful ar trebui să țină cont de cititorul neglijent care le ignoră, cartea ar trebui să fie concepută în general pentru cititorul conștiincios. Așadar, pare rezonabil să includă în prelime tot ceea ce cititorul ar trebui să vadă înainte de a începe textul principal și să amâne pe dosul cărții acele elemente la care se va referi după începerea textului principal, sau care nu trebuie citite decât după textul principal.

Este posibil ca, totuși, comoditatea editorului și a tipografiei să o precedă pe cea a cititorului. De obicei, orice lucru care ar putea fi modificat în decursul timpului este plasat în preliminarii, iar tipăritorii de cărți cu experiență trimit dovezi ale preliminariilor înainte de a retipări cartea. Acest lucru permite editorului să actualizeze biblioteca (și amprentele, dacă este necesar) și să introducă orice corecții care ar fi putut fi găsite și oferă autorului șansa de a rescrie orice părți din textul introductiv care este posibil să fi depășit de la impresia anterioară. Unele imprimante scot, de asemenea, dovezi ale paginilor din spate, precum și preliminarii înainte de retipărire și nu ar trebui să existe nicio dificultate în plasarea unei comenzi permanente pentru ca acest lucru să fie realizat. Acest lucru ar trebui să permită poziționarea articolelor variabile în poziția cea mai convenabilă pentru cititor, fie în paginile preliminare, fie în spatele paginilor.

Paginile preliminare sunt adesea numerotate cu cifre romane minuscule, pentru a separa paginarea lor de cea a textului principal. Paginile pot fi apoi adăugate la preliminar după ce textul principal a fost paginat (separat în pagini și numerotat) fără a modifica numerotarea paginilor de text principale. Atunci când preliminariile unei noi lucrări sunt tipărite separat de restul cărții, este posibil ca imprimanta să fie nevoită să adauge o frunză goală pentru a realiza o

un număr convenabil de pagini, transformând io pagini în 12 sau de la 14 la 16. Această frunză goală apare de obicei chiar la începutul cărții și nu este numerotată. Când cartea este retipărită, preliminariile sunt adesea combinate cu prima parte a textului și tipărite cu aceasta, iar dacă nu este nevoie de foaia goală, aceasta poate fi omisă. Deoarece nu a fost numerotat, nu este nevoie să se schimbe numerotarea paginilor preliminare.

Prima pagină a textului principal poate fi considerată a fi cea mai importantă pagină după pagina de titlu; dacă pagina de titlu l-a convins pe cititor că cartea merită, atunci el își începe munca cu seriozitate pe prima pagină de text. Chiar și atunci când nu există factori mecanici care să împiedice textul principal să înceapă pe verso, acesta ar trebui să înceapă pe un recto, în conformitate cu obiceiul, dacă cititorul nu trebuie să fie nedumerit și luat prin surprindere.

Elementele care urmează textului principal sunt denumite aici „pagini din spate”; în unele tipografii sunt cunoscute, împreună cu prelimele, drept „tops and tails”.

§114 · ANEXE

Paginile din spate sunt o parte a cărții similară ca importanță cu preliminariile și cu textul însuși. Prin urmare, ele pot începe pe o pagină recto și pot fi chiar precedate de o jumătate de titlu.

Collins spune că pluralul „apendice” este un cuvânt anatomic și că „anexe” ar trebui să fie folosit în cărți, dar Fowler (Modern English Usage) nu este de acord.

Anexele sunt elemente atașate textului principal și, prin urmare, de regulă, vin imediat după acesta. Factorii care guvernează stilul de stabilire a textului introductiv pot fi considerați aplicabili anexelor. Sistemul de numerotare poate fi clarificat prin utilizarea numerelor anexe diferite de cele ale textului; adică dacă capitolele sunt numerotate capitolul 1, capitolul 2 și așa mai departe, anexele pot începe cu apendicele A.

Comentariile făcute mai sus despre utilizarea cifrelor romane, rularea articolelor și începerea fiecărui articol pe un recto, se aplică la spate ca și la paginile preliminare. Nu este nevoie să numerotați paginile din spate cu un sistem diferit de cel utilizat pentru textul principal.

§115 · NOTE

Dacă însemnările, fie ale autorului, fie ale editorului, sunt adunate împreună la spatele cărții, un loc bun pentru ele este imediat după text, cu excepția cazului în care există anexe; anexele sunt mai aproape de a face parte din textul principal decât notele. Din acest

motiv, notele sunt de obicei stabilite cu caractere mai mici decât textul principal, parțial pentru a indica importanța lor comparativă

și parțial pentru a economisi spațiu. Trebuie avut grijă ca notele să fie lizibile; dacă se folosește o fântână foarte mică, iar măsura trebuie să fie cea a textului principal, este posibil ca notele să fie stabilite în dublă, mai degrabă decât într-o singură coloană, care ar conține prea multe ens pentru o citire confortabilă (figura 20, § 90). Figura 20, împreună cu figura 17 din § 80, arată ce aranjamente frumoase sunt posibile atunci când pagina de text conține note extinse.

Referințele la text, cu care începe de obicei fiecare notă, trebuie să fie ușor de ales din notele în sine. Dacă există loc, ele pot fi rupte de note și așezate singure într-o linie; sau poate exista o linie albă între note. Dacă notele conțin multe fraze setate în cursiv, referințele textuale vor fi mai clare atunci când sunt stabilite într-un alt alfabet, cum ar fi majuscule mici sau chiar aldine.

§116 · LISTA ABREVIERILOR

La fel ca notele, acestea sunt pentru referință după ce a început lectura și, astfel, pot apărea în mod rezonabil la finalul cărții. Tipul mic este de obicei folosit pentru abrevieri și, deoarece definițiile sunt aproape întotdeauna scurte, tipul este uneori stabilit în două sau mai multe coloane. Dacă intrările se deosebesc unele de altele prin indentarea liniilor de rotație, nu este nevoie să începeți fiecare cu un capital. Deoarece lista este mai degrabă pentru referință decât pentru citire susținută și pentru că rândurile sunt scurte, nu este nevoie de nicio menire. Dacă abrevierile în sine sunt stabilite cu majuscule și minuscule italice, o virgulă va fi suficientă pentru a le separa de definiția în limba romană cu majuscule și minuscule. Dacă unele dintre abrevieri sunt englezești, iar altele străine, este posibil să fie necesar să se folosească roman și italic pentru ele, iar împărțirea dintre abreviere și definiție să fie subliniată, poate printr-o regulă en. Liniile de rotație pot fi indentate pentru a scoate în evidență abrevierile reale.

§117 · GLOSAR

Deoarece este destinat să fie utilizat în același mod, glosarul este interschimbabil în poziție cu lista de abrevieri, iar cele două sunt uneori combinate. Dacă definițiile sunt destul de lungi, glosarul poate fi stabilit în aproape același mod ca și notele; dacă definițiile sunt scurte, stilul listei de abrevieri poate fi mai potrivit. Sugestiile de mai sus cu privire la utilizarea majusculelor, cursivelor, virgulelor, indentației și liniilor de rotație pentru abrevieri se aplică în mod egal cuvintelor glosate.

§ 118 · BIBLIOGRAFIE

Există mai multe tipuri de bibliografie. Una este o listă a cărților folosite la pregătirea cărții în care apare lista. Un altul este o listă de

0

cărți recomandate de autor pentru lectură ulterioară pe același subiect. O a treia, tratată mai frecvent ca o reclamă, este o listă de alte cărți ale aceluiași autor. Cel mai bun loc pentru aceasta din urmă este poate jacheta, deoarece cititorul unei anumite cărți este puțin probabil să aibă nevoie permanentă de această listă de titluri, cu excepția cazului în care acestea sunt legate de cartea în care sunt enumerate.

Toate aceste tipuri de liste, și multe altele, sunt de obicei intitulate „bibliografie”, care are meritul de concizie, dacă nu de claritate. Un nume mai clar, care este la fel de scurt, nu este ușor de găsit, dar ar fi utilă o oarecare distincție între diferitele tipuri de bibliografie. Cele trei deja menționate ar putea fi intitulate „Autorități”, „Pentru citire suplimentară” și „De același autor”.

Hart și Collins sugerează atât în detaliu considerabil un stil pentru stabilirea referințelor la autori și lucrările acestora. Oricare ar fi stilul, acesta ar trebui să fie consecvent nu numai în lista, ci și în toată cartea.

Collins (sub titlul „autorități”) arată cum se poate face referire la volum, parte, capitol, secțiune și paragraf, prin utilizarea diferitelor tipuri de numere, combinate cu semne de secțiune de diferite tipuri; folosirea cifrelor romane, atât cu majuscule mici, cât și cu mari, nu poate fi, desigur, evitată. Un aranjament puțin mai lung, dar la fel de clar și poate mai atractiv, este de a prescurta cuvinte precum volum; acest lucru face posibilă utilizarea cifrelor arabe pe tot parcursul:

vol. 3, pct. 4, bk. ï, cap. 15, sect. 9, alin. 27.

§119 · MULȚUMIRI

Acestea apar de obicei în preliminarii, parțial poate ca un gest politicos față de persoanele menționate în ele, și parțial pentru că poate fi necesară modificarea atunci când cartea este retipărită. Mulțumirile care sunt adunate într-o singură listă se referă de obicei la asistență minoră, cum ar fi împrumutul de fotografii sau de material original, sau poate la un ajutor cu dovezi. Dacă astfel de recunoașteri apar înaintea textului principal, cititorul – dacă este unul care citește de fapt preliminariile înaintea textului – nu are, atunci când le citește, niciun motiv să aprecieze ajutorul care este recunoscut. Cel mai bun loc pentru astfel de recunoașteri este, deci, după textul principal; până când cititorul ajunge la ele, va ști despre ce este vorba. Cele mai multe dintre ele sunt în orice caz un gest politicos față de oameni de ajutor, sau o formalitate cerută de unele firme în

plus față de o taxă pentru utilizarea materialului, mai degrabă decât o informație pentru cititor. O listă precisă și cuprinzătoare de mulțumiri poate fi de folos editorului însuși, indicând sursa materialului de care ar putea avea nevoie din nou. Ori de câte ori este posibil, mulțumirile pentru ilustrații ar trebui să fie colectate într-o singură listă

mai degrabă decât setate sub imaginile la care se referă; efectul imaginii nu este sporit de o linie de credit care nu prezintă interes pentru cititor.

Celălalt tip de listă de mulțumiri este cea care poate afecta atitudinea cititorului față de text și aceasta ar trebui să apară cu siguranță în preliminarii. Dacă un autor relativ necunoscut primește ajutor substanțial de la un expert celebru în subiectul cărții sale, textul va avea mai multă autoritate decât dacă ar fi condus numai de numele autorului. Ajutorul de acest fel poate fi recunoscut în mod adecvat în prefață sau, dacă urmează să fie inclus cu mulțumiri mai mici într-o singură listă, mulțumirile pot apărea în preliminarii, poate după prefață și înainte de errata.

§ 120 · INDEX

Indexul este de obicei ultima parte a cărții care trebuie scrisă. Notele, anexele și așa mai departe apar în mod normal în proba de pagină, dar până la etapa de verificare a paginii nu poate fi începută, de regulă, alcătuirea indexului. Din acest motiv, indexul este întotdeauna ultimul, sau aproape ultimul, element major al cărții. Este, de asemenea, ușor de găsit în această poziție și poate fi luat pentru a cataloga toate referințele care l-au precedat, fie în paginile preliminare, în text sau în spatele paginilor. Uneori, notele, anexele și așa mai departe sunt plasate într-o fontă mai mică decât textul principal, iar indexul este setat într-o fontă mai mică; apoi pentru a plasa indexul la sfârșit se extinde cadența descendentă a tipului-mărime.

Stilul indexului merită o gândire atentă. Dacă nu este un index al primelor rânduri dintr-o carte de poezie, este aproape întotdeauna stabilit în două sau mai multe coloane. Dacă există spațiu adecvat între coloane, nu ar trebui să fie nevoie să le separați prin reguli.

Cele mai mici izvoare din unele serii par a fi microscopice, din cauza înălțimii lor mici; cititorul poate fi deservit mai bine de o fântână dintr-o altă serie care are o înălțime x mai mare. În ciuda măsurii înguste, o fântână care este mare pe corp va arăta bine dacă are plumb, deși conducerea nu poate fi descrisă ca fiind esențială aici.

Ca de obicei, cu cât sunt mai puține semne de punctuație, în concordanță cu claritatea, cu atât mai bine.1

Împărțirea între literele alfabetului necesită îngrijire, mai ales atunci când indexul este lung. Poate cel mai clar stil – cu siguranță

unul dintre cele mai atractive – este acela de a stabili un singur capital în spațiul dintre diviziuni. Acest lucru ocupă spațiu suplimentar, dar nu subliniază în mod nejustificat prima intrare de sub fiecare literă, așa cum o face o inițială mare sau setarea cuvântului principal cu majuscule mici. Cel puțin într-un index lung ar trebui să existe o linie albă între litere; într-un index scurt împărțirea dintre litere poate să nu necesite nici un tratament special.

1 Collins sugerează o metodă de punctuație sub cuvântul „index”.

Tipurile mici și liniile apropiate sunt comune în indici, de dragul economiei. Până în momentul în care indexul a fost compilat, restul cărții este de obicei în dovadă de pagină, iar tipograful poate descoperi că pentru a face o lucrare egală (§ 213), făcând cartea până la cel mai apropiat multiplu de 32 sau 64 de pagini, el poate răspândi indexul, mai degrabă decât să-l înghesuiți. Nu este dificil, prin intermediul unui izvor puțin mai mare decât de obicei, a unor litere suplimentare și a literelor afișate deasupra fiecărei secțiuni, să proiectați un stil discret de lux pentru index, care să mulțumească ochiul. precum și umplerea spațiului. Pe de altă parte, dacă indexul încă depășește o funcționare uniformă atunci când este stabilit în stilul cel mai strâns posibil, autorul poate fi pregătit să șteargă suficiente intrări pentru a se potrivi, deși acesta este un procedeu dubios.

§121 · COLOFONUL

Cuvântul „colofon” este derivat din cuvântul grecesc antic fora summit sau cursa de sfârșit. Este definită în Oxford English Dictionary ca „inscripția sau dispozitivul, uneori pictural sau emblematic, plasat anterior la sfârșitul unei cărți sau manuscris și care conține titlul, numele scribului sau tiparului, data și locul tipăririi etc. ... În vremurile timpurii, colofonul dădea informațiile date acum pe pagina de titlu.'

Un colofon, așadar, este uneori înțeles ca fiind ceea ce a fost numit mai devreme în acest capitol un dispozitiv, însemnul pictural al tipografului sau al editorului. Cuvântul este uneori aplicat destul de vag unei amprente, fie a tiparului sau a editorului, precum și la locul și data publicării, dacă aceasta nu este inclusă în amprenta tipografiei; este, totuși, folosit aici în sensul unui rezumat al circumstanțelor fabricării și publicării cărții.

Aceste diverse articole, care se sugerează aici, pot fi colectate într-o singură setare, sunt adesea împrăștiate pe o pagină sau mai multe și setate în diferite stiluri. Adesea se găsește, pe spatele paginii de titlu sau în altă parte în preliminarii, adresa editurii în limba romană majuscule și minuscule, lângă capul paginii: istoricul publicării cărții și alte date bibliografice despre jumătate- în josul paginii; iar, la picioare, amprenta tipografiei, cu majuscule mici. Întrucât toate acestea constă în informații de diferite tipuri despre producția cărții, ar putea fi bine stabilită într-un stil coerent. În

ceea ce privește poziția sa, puținii cititori care sunt interesați de astfel de informații este puțin probabil să le folosească înainte de a citi textul cărții; tipograful preferă adesea să-l păstreze pe spatele paginii de titlu, în cazul în care se vede; și, în general, cel mai bun loc al său poate fi chiar în spatele cărții. Dacă nu există loc pentru el acolo, ar putea fi necesar să fie transplantat în preliminarii.

Compoziția colofonului nu este în primul rând responsabilitatea

tipograful, dar el poate fi capabil să influențeze aranjarea lui. Cel mai cuprinzător, poate include:

biblio

numele și adresa editurii și ramurile, dacă există, tipărite în Marea Britanie (dacă colofonul este pe versoul titlului) numele tipografiei alte detalii despre fabricație numele ilustratorului

Biblia, care este un rezumat al istoriei bibliografice a cărții, trebuie să menționeze cel puțin data publicării, data fiecărei ediții ulterioare, numărul de afișări și data impresiei prezente. Aceste detalii sunt adesea necesare pentru referință și ar trebui date chiar și în cărțile considerate efemere.

Tipărit în Marea Britanie trebuie în orice caz să apară pe spatele paginii de titlu; dacă colofonul apare în altă parte, nu este nevoie să repeți fraza.

Nu sunt esențiale detalii de fabricație, în afară de amprenta imprimantei, dar uneori sunt oferite mai multe detalii.

Numele tipografului este adesea menționat în cărțile americane, dar foarte rar în cărțile britanice. Atitudinea americană este că orice succes funcțional și decorativ obținut în realizarea cărții se datorează designerului, care merită credit pentru aceasta; în Marea Britanie, orice astfel de auto-reclamă din partea tipografului în rolul său de interpret este considerată intruzivă din aceleași motive pentru care este depreciată tendința spre idei individuale în designul cărților. A face un obicei de a menționa numele tipografului îl poate tenta pe designerul ambițios să-și reclame individualitatea prin intermediul ciudățeniei de stil; a nu menționa niciodată înseamnă a neglija valoarea unei contribuții importante.1 În viitorul îndepărtat, când cărțile care demonstrează dezvoltarea designului industrial de carte pot fi o chestiune de studiu și de colecție, la fel cum istoria timpurie a tiparului este studiată astăzi, munca mâinilor-stăpâni va fi greu de urmărit.

Poate cea mai bună soluție este ca editorii, odată ce sunt conștienți de importanța designului sonor, să decidă dacă tipograful trebuie sau nu să fie numit în fiecare carte și ca numele să apară numai atunci când designul este considerat a fi o caracteristică a cartea – adică atunci când planificarea fabricării cărții a necesitat o îndemânare și

un gust neobișnuit și când acea pricepere și gust au fost folosite cu succes. Alteori, unui designer capabil i se poate permite să-și „semneze” cărțile în cel mai discret mod posibil. Puțini oameni sunt în orice caz probabil să le pese de cine

1 Este un fapt curios că în cataloagele expoziției anuale de design de carte a Ligii Naționale a Cărții înainte de 1954, nu este numit nici un designer, deși lista „creditelor” este suficient de cuprinzătoare pentru a include, de exemplu, gravori de proces și comercianții de hârtie.

a conceput cartea, dar în beneficiul acelor puțini informațiile pot fi oferite cu ocazii potrivite.

Unii edituri le place să menționeze tipul în care este plasată cartea; atunci când se face acest lucru, trebuie menționat numele mașinii care compune, ca o chestiune de curtoazie față de realizatori, precum și de informare pentru cititor. Un public discriminator este cea mai bună garanție posibilă a menținerii calității în producția de carte, dar este îndoielnic dacă mulți cititori se vor familiariza vreodată cu mai mult decât foarte puține tipografii.

Hârtia folosită în carte, oricât de importantă este, ar trebui probabil lăsată fără nume. Poate fi schimbată în ultimul moment sau între afișări și o descriere inexactă poate fi lăsată nemodificată în colofon.1

În teorie, legatorul are la fel de mult drept ca și tipografia să-și menționeze numele în carte. Liantul poate fi, totuși, schimbat între afișări sau chiar în timpul afișărilor. Legarea ediției este o tehnică mecanică și există foarte puține diferențe evidente între produsele de legători de renume care lucrează cu același material pe aceeași carte.

Dacă ilustrațiile merită, este posibil ca numele artistului să fi apărut deja pe pagina de titlu sau în altă parte în preliminarii. Altfel, de exemplu, atunci când cartea este ilustrată prin diagrame și schițe simple, numele artistului poate apărea în colofon. Informațiile pot fi într-o zi utile editorului și chiar și pentru o muncă simplă artistul are nevoie de credit profesional. Alternativa este de a permite artistului să-și scrie numele pe fiecare imagine, ceea ce rareori îmbunătățește aspectul imaginii. Cu siguranță, designerul jachetei nu ar trebui să fie numit în carte, deoarece jacheta și cartea aproape sigur vor fi separate în cele din urmă.

Un factor decisiv care poate influența includerea anumitor credite în colofon a fost deja sugerat. Cele mai multe cărți produse industrial sunt „toate dintr-o bucată” din punct de vedere al calității: hârtie, tipărire, decorare, legare și așa mai departe, în cel mai bun caz, sunt mai degrabă bune decât bune. Dacă, totuși, o carte se distinge prin una sau mai multe caracteristici notabile, meritul pentru aceste caracteristici poate fi bine acordat în colofon. Dacă tipul de caractere utilizat este în mod special adecvat pentru subiectul cărții sau este de interes pentru cititor dintr-un alt motiv, acest lucru poate fi explicat. Atunci când plăcile sunt o parte importantă a

cărții, firma care le-a tipărit trebuie să fie numită dacă nu au fost produse de tiparul textului. Numele pânzei de legare nu este de mare interes pentru cititor, dar poate dori să știe dacă are o calitate neobișnuită, cum ar fi rezistentă la insecte sau impermeabilă.

Acele articole care merită incluse în colofon sunt, deci, cele care sunt obligatorii; cele care sunt utile sau interesante pentru cititor,

1 Acest lucru s-a întâmplat de fapt într-o carte de după război despre producția de carte.

bibliotecar, editor sau librar; cele care sunt demne de înregistrare permanentă; și cele care se datorează persoanelor și organizațiilor asociate cu producția cărții.

Un colofon cuprinzător este mai probabil să fie citit dacă este conceput pe cât posibil ca un singur articol, mai degrabă decât împrăștiat pe pagină într-o varietate de stiluri. Cel mai simplu stil este să îl setați ca un paragraf, poate cu aceleași proporții înalte și înguste ca și pagina în sine. O altă metodă este de a împărți formularea în rânduri și de a centra fiecare (figura 30, pag. 169); acest lucru poate face un model atractiv, dar poate, de asemenea, să amintească incomod de o piatră funerară.

Ordinea elementelor sugerate în acest capitol nu este mai mult decât o sugestie. Cu siguranță nicio comandă nu ar trebui acceptată ca standard, deși o formulă de orice fel poate fi utilă în pregătirea cărților uzuale. Principiul călăuzitor în aranjarea și prezentarea articolelor preliminare și a celor de pe paginile din spate ar trebui să fie comoditatea cititorului; cititorul ar trebui, per ansamblu, să găsească în preliminare ceea ce are nevoie înainte de a citi textul, în paginile din spate ce are nevoie după ce face acest lucru.

În prezentare, principiile de lizibilitate, accentuare relativă și efect decorativ sugerate în capitolele anterioare se aplică în mod natural „topurilor și cozilor”. În aceste pagini, tipograful poate găsi oportunități pentru îndemânarea sa nu mai puțin valoroase și mai diverse decât cele oferite de pagina de text. Paginile mai spectaculoase, cum ar fi paginile de titlu și de conținut, nu ar trebui să aibă voie să-i monopolizeze atenția în detrimentul unor caracteristici mai puțin frapante, cum ar fi indexul. Mai presus de toate, ar trebui să-și amintească că pentru fiecare minut pe care cititorul îl petrece pe întregul preliminar, poate petrece o oră pe text.

CĂRȚI

CAREY, G. v. -Making an index {Cambridge authorS and printers' guides, number 3) - Cambridge University Press, 1951 - pamflet.

DE VINNE, THEODORE LOW - Tratat despre paginile de titlu, cu numeroase ilustrații în facsimil și câteva observații asupra tipăririi timpurii

și recente a cărților (The practice oftypography) - New York, 1902 - ilustrații.

Vezi, de asemenea, după capitolul 1, Jennett, Rogers și Simon; după capitolul 7, diggs (Utilizarea tipului); după capitolul 8, updike; după capitolul 9, morison și steer; după capitolul 10, burbidge; după capitolul ii, gri; în § 240, Johnson, lee, morison (toate cele trei titluri) și tschichold.

13

Blocuri tipografie

Termenul tipografie este definit 1 ca „conținutul cărții ilustrate, altele decât ilustrațiile, materiale tipărite legate de ilustrație”, și în acest sens este adesea folosit în comerțul cărții. Dintre imprimante, însă, cea mai frecventă utilizare a cuvântului este aceea de a desemna procesul de tipărire în relief, de departe cel mai vechi și mai răspândit dintre tehnicile de imprimare.

Principiul procesului de tipărire tipar este de a pune cerneală doar pe anumite părți ale hârtiei și de a lăsa restul hârtiei neimprimată. Cerneala este transportată către părțile imprimate ale hârtiei printr-o suprafață de imprimare; pentru tipărirea paginii acum înaintea cititorului, suprafața de imprimare a fost turnată sub formă de tipuri. O parte a invenției europene a tipăririi de tipărire a fost utilizarea unui cadru dreptunghiular sau urmărire, în care literele au fost încastrate cu material de spațiere în diferite forme. Tot acest material de spațiere, precum și acele părți ale suprafeței superioare a tipului care nu se imprimă - ca, de exemplu, centrul literei o - formează împreună suprafața neimprimată a formei. Această suprafață nu se imprimă deoarece este îngropată sub suprafața de imprimare. Rolele de cerneală ale presei trec peste suprafața de imprimare și o lasă acoperită cu cerneală, iar suprafața cu cerneală și hârtia sunt apoi presate împreună pentru a forma o imprimare; suprafața neimprimată rămâne curată și neatinsă. Procesul de tipărire tipar este, deci, acela în care suprafața de tipărire diferă de suprafața neimprimată doar la nivel.

La fel ca mulți termeni comerciali, cuvântul „bloc” are mai multe semnificații. Este folosit ca verb, pentru a descrie procesul prin care literele sau decorațiunile sunt ștampilate pe coperta de pânză a unei cărți. Ca substantiv, un bloc este înțeles prin lianți ca însemnând matrița de ștanțare, iar prin imprimante înseamnă o suprafață de tipărire tipărită produsă prin fotomecanică, gravare sau sculptură, nu prin turnare sau electroliză; termenul include si suprafata neimprimata si suportul din lemn sau alta pe care este montat intregul. Acest capitol trateaza blocul fotomecanic.

1 Dicționar Oxford concis.

§122 · REALIZAREA LINII-BLOC

Principiul procesului de tipărire este că părțile neimprimate ale hârtiei sunt neatinse; dacă se folosește cerneală neagră, hârtia este fie imprimată neagră, fie albă neimprimată – nu există gri. Cel mai ușor tip de imagine sau altă imagine de imprimat prin acest proces este, prin urmare, una care constă în linii sau mase de culoare solidă pe un fundal de hârtie neimprimată. O imagine de acest fel este reprodusă printr-un proces fotomecanic relativ simplu, care este folosit pentru majoritatea ilustrațiilor de cărți unde nu sunt necesare efecte elaborate. În această carte, este folosit pentru majoritatea ilustrațiilor text care prezintă pagini din cărți reale, spre deosebire de setările specimenului.

Imaginea de reprodus trebuie să fie alb-negru, în sensul că, deși „negrul” poate fi maro sau chiar albastru sau alte culori, iar „albul” poate fi verde deschis sau galben, nu trebuie să existe o fuziune între cele două elemente fundamentale. culori. Variațiile oricăreia dintre culorile originalului – un negru care s-a estompat în gri pe alocuri sau un alb care s-a decolorat ici și colo – pot fi traduse corect în alb-negru de către cameră dacă sunt doar ușoare, dar nu subtilitățile de culoare pot fi reproduse. Originalul trebuie să fie, de asemenea, plat la suprafață; apariţia unei a treia dimensiuni nu poate fi reprodusă.

O cameră specială este utilizată pentru proces-gravare. Se află pe o pistă de-a lungul căreia poate fi mutat, iar placa de montare se află la un capăt al pistei. Dacă imaginea originală urmează să fie reprodusă într-o dimensiune proprie sau mai mare, camera este mutată aproape de placa de montaj; de obicei, camera este setată ceva înapoi, pentru a reduce dimensiunea reproducerii. Dacă imaginea imprimată trebuie să fie inversată de la stânga la dreapta în comparație cu originalul, camera este focalizată direct pe original; în caz contrar, poate fi rotit în unghi drept față de placa de montare și își face fotografia printr-o prismă în unghi drept.

O placă de sticlă, acoperită pe o parte cu o emulsie transparentă sensibilă la lumină, este fixată în spatele camerei. Originalul este iluminat de lămpi puternice, iar obiectivul camerei este descoperit pentru o expunere de lungime adecvată. Lumina din imagine este reflectată prin lentilă pe placă; acolo unde liniile negre sau masele originalului sunt reflectate pe placă, emulsia este neafectată, dar acolo unde lumina strălucește pe placă din zonele albe ale originalului, aceasta modifică constituția emulsiei. Placa este scoasă din cameră și astfel dezvoltată încât emulsia care a fost expusă la lumină devine opacă, în timp ce restul rămâne transparentă. Acesta este un negativ fotografic. Toată emulsia este întărită și poate fi îndepărtată de pe sticlă și fixată pe o altă placă invers, dacă în acest moment imaginea trebuie inversată de la stânga la dreapta.

Negativul este retușat în această etapă, deoarece petele transparente pot

apar pe suprafața înnegrită sau pete negre pe suprafață care ar trebui să fie transparente. Pentru retușarea zonelor negre se folosește vopsea opacă, iar zonele transparente sunt curățate, dacă este necesar, cu un cuțit. Prin aceleași mijloace, pot fi aduse modificări imaginii; ceea ce urmează să fie imprimat ca o masă de linii, care apar pe negativ ca linii transparente, poate fi șters prin vopsire sau pot fi adăugate mai multe linii prin zgârierea cu un instrument ascuțit.

De fapt, este posibil să renunțați la camera prin acoperirea unei plăci de sticlă cu material opac și crearea unei imagini transparente prin zgâriere și răzuire. Ușoara economisire a costurilor și câștigul de directitate nu se va dovedi adesea a merita problemele suplimentare.

Dacă imaginea trebuie să fie inversată în culoare - adică dacă negrul ei trebuie să apară ca alb și albul ca negru - o placă de sticlă este acoperită cu aceeași emulsie sensibilă la lumină și lumina este strălucită asupra ei prin negativ în timp ce cele două plăci sunt în contact. Când este dezvoltată, a doua placă este un pozitiv de contact - o placă transparentă pe care părțile negre ale originalului sunt reproduse ca o imagine neagră, opaca.

O foaie de metal lustruit este tăiată la dimensiunea potrivită. Când ilustrația nu conține linii fine, se poate folosi un metal relativ moale și ieftin, iar astfel de blocuri sunt gravate pe zinc. Din acest motiv, blocul de linie este uneori cunoscut ca zinc, dar deoarece zincul nu este întotdeauna folosit, termenul este unul înșelător. Când urmează să fie imprimate linii fine din bloc, acesta trebuie să fie gravat într-un metal mai dur și se folosește cupru; acesta este mai scump și mai durabil decât zincul.

Metalul este acoperit cu o emulsie sensibilă la lumină, care înainte de expunere este solubilă în apă. Negativul este fixat strâns peste metal, iar emulsia este expusă prin negativ la lămpi puternice. Acolo unde stratul de acoperire este protejat împotriva luminii de părțile opace ale negativului, acesta rămâne solubil; în cazul în care acoperirea este expusă la lumina care trece prin părțile transparente ale negativului, este întărită și devine insolubilă.

Placa metalică este acum acoperită cu cerneală grasă, rezistentă la acizi. Când este spălat în apă, părțile neexpuse ale stratului se dizolvă și iau cu ele stratul de cerneală în care au fost acoperite, lăsând acele părți ale plăcii goale. Imaginea de imprimare rămâne pe placă sub forma unui strat de emulsie întărită protejată de cerneală. Această protecție este sporită prin utilizarea unei pulberi rășinoase rezistente la acizi, iar placa este supusă unei băi de acid. Acidul gravează părțile goale ale plăcii, dar imaginea protejată nu poate fi atacată de gravare. Gravuri repetate decupează suprafața care nu este imprimată până la adâncimea necesară, iar tăierea suplimentară se face cu un burghiu cunoscut sub numele de router. Apoi blocul este terminat și gata de montare; imaginea de imprimare se ridică în relief deasupra suprafeței care nu se imprimă.

Blocul este bătut în cuie pe un suport de lemn, sau din orice material preferă imprimanta, cu cuie care trec prin găuri perforate în albul desenului. Cu excepția cazului în care designul constă aproape în întregime din linii și solide cu doar mici interstiții de alb, unghiile pot fi plasate toate în interiorul designului. Montura și blocul sunt apoi tăiate împreună, într-o formă dreptunghiulară care înglobează doar liniile exterioare ale imaginii. A

Un BcDE

figura 38. Când se face un bloc de linie, originalul (A) este fotografiat. Dacă focalizează direct pe original, camera va produce un negativ inversat de la stânga la dreapta; dar o prismă poate fi folosită pentru a produce un negativ la fel ca și originalul (B). Negativul este așezat cu fața în jos pe o placă de metal și astfel, după expunere, reproduce pe el o imagine a originalului inversată de la stânga la dreapta (C). Aceasta este gravată până când imaginea se ridică în relief (D), iar o imprimare din bloc reproduce originalul (E).

Un bun producător de blocuri taie de obicei blocul și montarea acestuia în intervalul V din imagine. Unii editori și tipografii au acum toate blocurile fixate pe suporturi metalice în loc de cele din lemn.

§123 · STIPPLE MECANICE

Prin mijloacele descrise în § 175, un artist poate simula tonuri de gri într-un bloc de linii; hașurarea încrucișată sau împletirea cu un stilou sunt printre cele mai frecvent utilizate metode. Există, de asemenea, mijloace mecanice de a face acest lucru, cunoscute sub numele de nuanțe mecanice sau Ben Day. Deoarece „nuanța” sugerează o varietate de culori, nu este un termen bun pentru ceea ce este de fapt o varietate de ton sau intensitate în aceeași culoare. Nuanța mecanică este o zonă de graffire, riglă sau model care poate fi aplicată de un artist desenului său (când va fi redusă sau mărită cu originalul) sau de către gravor-proces la negativ (când modelul negru va fi apar alb în imprimarea finală) sau pe blocul în sine înainte de gravare (când va apărea în facsimil). Cele mai frecvent utilizate dintre aceste nuanțe sunt cele mai puțin atractive, cum ar fi tonul uniform al punctelor adesea folosit pentru a diferenția marea de uscat în hărțile reproduse prin bloc de linie. Există totuși câteva nuanțe de granulație neregulată care ar putea

fi folosit mai des și există loc pentru inventarea unor texturi mai atractive. Oricât de limitată este gama, un artist iscusit și imaginativ poate face o caracteristică a utilizării nuanțelor în ilustrarea cărții (figura 39). Așezarea nuanțelor pe original, negativ sau bloc este destul de simplă, dar păstrarea lor departe de zone mici ale suprafeței, dacă este necesar, este o sarcină laborioasă și crește considerabil costul blocului. Cea mai ieftină utilizare a puncturilor mecanice este atunci când sunt aplicate pe original.

figura 39. O ilustrație de John Rothenstein, mult redusă, în care punctele mecanice sunt o parte esențială a designului, nu un decor adăugat ulterior.

§ 124 · TIPRIREA LINE-BLOCK

Ca și tipul, blocurile de linii necesită suprafața de hârtie potrivită pentru a da cel mai bun rezultat. Blocurile care includ solide grele nu trebuie tipărite pe o hârtie aspră în cazul în care granulele suprafeței se vede prin cerneală. O suprafață aspră tinde să distorsioneze grosimea oricărei linii și trebuie evitată pe cât posibil. O ilustrație desenată foarte ușor poate arăta cel mai bine dacă este tipărită pe o hârtie netedă, dar destul de moale, care va tinde să întărească toate liniile ușor și uniform.

Poate că cele mai vizibile avantaje ale blocului de linii și cauza utilizării sale foarte răspândite sunt, în primul rând, că poate fi tipărit cu textul pe orice hârtie potrivită pentru tipărire și, în al doilea rând, că este produs prin mijloace extrem de directe - procesele prin care trece opera artistului, sau oricare ar fi originalul, sunt aproape în întregime mecanice, necesitând cel mai mic ajutor posibil din mâna unui retucher. Dar, oricât de utilizat pe scară largă ar fi blocul de linii, potențialitățile sale sunt prea des neglijate de artiști și designeri.

[205]

§ 125 · BLOCUL DE SEMITONURI

Line-block este capabil doar de un rezultat alb-negru. Invenția fotografiei a făcut însă necesară invenția unui proces care permite imprimantei tipografie să reproducă originale continuu în tonuri de la alb la diferite nuanțe de gri până la negru. O reproducere adevărată a unui astfel de original rămâne imposibilă prin procesul de relief, dar este disponibil un compromis.

Principiul reproducerii în semiton este că suprafața de imprimare constă dintr-un model de puncte. Acolo unde punctele sunt mari, ele se desfășoară împreună, suprafața neimprimată este formată doar din mici gropi, iar zona pare a fi gri închis sau negru; puncte mici, înconjurate de alb, dau un efect gri deschis. Variațiile în dimensiunea punctelor au ca efect tipărirea tuturor nuanțelor de gri între ele, deși, de fapt, fiecare punct este negru solid, iar hârtia dintre puncte este neatinsă de cerneală.

Orice fel de original care poate fi fotografiat, de la o radiografie la o pictură în ulei, poate fi reprodus prin acest procedeu. Valoarea procesului este însă limitată de dificultatea tipăririi pe orice suprafață decât pe o suprafață perfect adecvată. Spațiul dintre punctele care formează suprafața de imprimare este în mod necesar mic și este imposibil să gravați suprafața neimprimată la orice adâncime mare fără a slăbi fundațiile punctelor învecinate. Suprafața care nu se imprimă se află, așadar, doar la o distanță foarte mică sub suprafața de imprimare. Dacă un bloc semiton este imprimat pe hârtie care este prea aspră, va fi nevoie de presiune suplimentară și de cerneală suplimentară pentru a transmite cerneala în toate părțile zonei

neuniforme care urmează să fie imprimată. Cerneala va tinde apoi să umple cele mai înguste și mai puțin adânci gropi de pe suprafața de imprimare, iar părțile suprafeței rugoase ale hârtiei vor tinde să fie forțate în gropi, astfel încât pete negre vor apărea în zonele care ar trebui să pară a fi uniform gri . Distanța dintre puncte și, prin urmare, adâncimea suprafeței care nu se imprimă, pot fi, totuși, ajustate în realizarea blocurilor pentru a se potrivi suprafeței care va fi utilizată.

Atunci când un original este fotografiat pentru reproducere prin semitonuri, fotograful plasează în cameră, între original și negativ, un ecran de sticlă riglat cu o grilă dreptunghiulară de linii diagonale fine. Lumina reflectată de original prin lentilă este ruptă, la trecerea prin acest ecran, în modelul diagonal de puncte de diferite dimensiuni care compun semitonul convențional. Modelul este făcut în diagonală pentru a fi discret; dacă ar fi verticală, canalele alternative de alb și rândurile de puncte negre ar fi mai evidente. (Poate că există aici o analogie cu preferința majorității tipografilor pentru tipurile cu stres diagonal.)

§126 · ECRANELE

Frecvența punctelor este determinată de ecartamentul liniilor ecranului, iar aceasta este descrisă în linii la inch. Ziarele sunt tipărite la viteză foarte mare (care previne cerneala bogată) și pe hârtie de ziar1 (care nu este deosebit de netedă la suprafață și tinde să fie neuniformă ca grosime), iar ecranele cele mai grosiere — de obicei între 45 și 8o linii la inch — sunt folosit. În producția de cărți, semitonurile de 100 de ecrane sunt adesea tipărite pe hârtie finisată la mașină, care nu este nici deosebit de aspră, nici deosebit de netedă. Ecranul de 120 este potrivit pentru o hârtie netedă de bună calitate; pentru un rezultat satisfăcător, hârtia ar fi trebuit să primească un finisaj foarte neted de la supercalandrare . Când se folosește un ecran de 120 de linii sau mai puțin, modelul poate fi văzut destul de clar și o anumită cantitate de detalii se pierde prin împărțirea imaginii într-un model grosier, vizibil de puncte.

Dacă ilustrațiile conțin detalii esențiale și dacă sunt o caracteristică importantă a cărții, ar trebui să se folosească un ecran de 133 de linii sau mai fin. Modelul devine acum discret și detaliile destul de delicate pot fi reproduse în mod eficient. Hârtia obișnuită de carte, totuși, nu va fi suficient de netedă pentru un rezultat cu adevărat satisfăcător, iar imprimanta va trebui să folosească o hârtie care fie este încărcată la fabricare cu o proporție mare de minerale (imitație de hârtie artistică), fie este acoperită cu minerale după ce a fost făcută. realizat (hârtie de artă). Suprafața minerală este mai netedă și mai dura decât orice suprafață fibroasă; afinitatea sa pentru semitonurile fine ale ecranului depinde de calitatea acestuia. Ecranul 133 este potrivit pentru hârtie artistică de imitație, pentru hârtie artistică cu un finisaj mat sau mat și pentru clasele mai ieftine de hârtie de artă lucioasă. Dacă blocurile trebuie să aibă 150 de ecrane, va fi necesară o hârtie artistică bună și o imprimare atentă. Pentru

blocurile de 175 și 200 de ecrane va fi esențial cel mai bun lucru din hârtie artistică și din tipărire; astfel de ecrane fine sunt rareori folosite în blocurile făcute pentru producția de cărți.

Alegerea ecranului este în mare măsură o chestiune de experiență, ale cărei rezultate vor arăta că aceste criterii sunt doar aproximative. Imprimarea în semiton este o chestiune de îndemânare individuală și, dacă există vreo îndoială cu privire la ecranare, gravorului sau tipografiei ar trebui să i se ofere o foaie de hârtie care urmează să fie utilizată și o descriere generală a lucrării de făcut, precum și părerea cerută.

Ecranul deja descris este de tip convențional, utilizat în mod convențional. Modelul ecranului, care este una dintre cele mai puțin atractive caracteristici ale reproducerii în semiton, necesită în mod natural să fie cât mai discret posibil; ecranele speciale sunt, prin urmare, rareori folosite în producția de carte, iar posibilitățile lor tind să fie ignorate. Ecranele de orice fel sunt extrem de scumpe și puține gravoare sunt echipate cu o gamă de ecrane speciale care nu ar fi folosite aproape niciodată.

1 Pentru definițiile diferitelor tipuri de hârtie, a se vedea § 184.

Unele ecrane speciale, care nu sunt adesea disponibile, sunt menite fie să ofere un model de ecran non-geometric, fie să sublinieze regularitatea modelului. Un ecran unidirecțional are linii reglate doar într-o singură direcție; pe bloc liniile sunt subtiri pentru tonurile mai deschise, mai groase pentru cele mai inchise. Un efect de hașurare încrucișată se dezvoltă în cele mai întunecate tonuri dintre toate. Un ecran de acest fel poate fi utilizat în mod eficient dacă liniile sale, fie că sunt verticale sau orizontale, sunt paralele cu liniile principale ale originalului, în special acolo unde acele linii rulează în cea mai mare parte într-o singură direcție.

Un ecran unidirecțional în care liniile sunt curbate are un efect izbitor asupra unui original în care trebuie subliniată rotunjimea. Rezultatul este poate prea izbitor pentru a fi folosit în mod repetat pe parcursul unei cărți; un ecran unidirecțional cu linii ondulate poate avea un efect mai puțin vertiginos.

Rezultatul tuturor ecranelor unidirecționale este de a sublinia modelul ecranului; acest dispozitiv este văzut cel mai eficient atunci când modelul ecranului este legat de modelul structural al originalului. Poate cel mai interesant dintre toate ecranele speciale pentru producția de carte este ecranul granulat. Ecranele Erwin și Hatte descompun imaginea originală în modele neregulate de granule fine; există o oarecare pierdere a contrastului, dar rezultatul este discret de plăcut. Acest tip de ecran poate fi folosit cu un efect deosebit de bun pentru a reproduce desene în creion, datorită afinității dintre granulația desenului și cea a ecranului. Ecranele pot fi folosite pe o hârtie text destul de netedă.

Semitonurile grosiere, sub 85 de ecrane, sunt de obicei gravate în zinc, ca blocurile de linii grosiere; semitonurile de ecran mai fine sunt gravate în cupru.

§127 · GRAVARE ŞI MONTARE

Gravarea unui bloc semiton este o afacere subtilă în care meșterul își folosește priceperea pentru a interpreta originalul. Fără o ajustare atentă în timpul gravării, subliniind tonurile cele mai întunecate și cele mai deschise, imaginea reprodusă ar părea plată și ar părea lipsită de contrast. În acest moment al procesului, mecanicul trebuie să asiste orice artist ale cărui originale sunt pregătite pentru reproducere în semiton. Intervenția meșterului, deși este necesară, privează procesul de directitate, care este întotdeauna cel mai sigur ghid pentru reproducerea fidelă. Protecția punctelor din tonurile mai închise împotriva gravării și expunerea la acestea a celor din tonurile mai deschise, pentru a regla accentul relativ al tonurilor, este cunoscută sub denumirea de gravare fină.

Dacă ecranul care urmează să fie utilizat este mai degrabă mai fin decât ar fi de obicei cu hârtia, rezultatul poate fi îmbunătățit prin gravare profundă. Ecranul ar trebui să fie de 120 sau mai puțin, iar suprafața care nu se imprimă dintre puncte este gravată mai adânc decât de obicei. Blocul poate fi apoi imprimat cu mai mult

presiune decât ar fi posibil altfel. Suportul punctelor a fost însă subminat și trebuie avut grijă să nu folosiți astfel de blocuri pe o perioadă prea lungă.

Termenul „gravare adâncă" (spre deosebire de gravat profund) este folosit în legătură cu semitonurile pentru a descrie un tip de bloc folosit adesea pentru a reproduce desene în creion sau originale similare, în care zonele de spațiu perfect alb sunt o caracteristică a imagine. Blocul este realizat în mod obișnuit, iar acele părți ale suprafeței sale care reproduc liniile trasate sunt protejate cu un acid-rezist care este vopsit peste ele; restul blocului este expus la gravare până când punctele neprotejate sunt consumate. În același mod, fundalul unei imagini în semi-ton poate fi tăiat pentru a sublinia partea importantă a imaginii sau poate fi vignetat - cauzat să dispară treptat.

Când gravarea este terminată, blocul este tăiat, de obicei într-o formă dreptunghiulară. În timpul tăierii blocului, gravorul poate, dacă este necesar, să ridice o linie îngrijită de metal de-a lungul marginii tăiate, pentru a sublinia și a proteja marginile. Acest lucru nu mai este obișnuit în cărți, deși încă folosit de ziare.

Deoarece blocul semiton obișnuit nu prezintă zone de alb prin care să poată fi fixat în cuie pe suportul său, acesta trebuie să fie teșit sau flanșat de-a lungul marginilor, iar găurile pentru cuie sunt găurite prin această flanșă. Această metodă de montare are o oarecare importanță pentru proiectant; flanșa este aproximativ lată, iar dacă un

bloc este flanșat de jur împrejur, nu poate fi plasat nicio legenda sau alt bloc sau alt material în f' de acesta. Dacă două blocuri cu flanșă sunt așezate unul lângă altul, acestea își vor imprima, desigur, imaginile la o distanță de aproximativ !". Flanșa poate fi totuși lăsată și suportul tăiat pătrat cu marginea suprafeței de imprimare pe o parte a blocului. , sau pe două laturi opuse, dar nu pe două laturi alăturate.Când urmează să fie grupate mai multe semitonuri, separate doar printr-o linie subțire albă, gravorul poate fi nevoit să monteze negativele împreună pe sticlă, să deseneze liniile de separare. , si gravati si montati intregul grup ca un singur bloc.Fiecare bloc pregatit in acest fel costa substantial mai mult decat daca ar fi montat separat in mod obisnuit.

§128 · LINIE COMBINATĂ ȘI SEMI-TON

Procesul de linie este utilizat în mod obișnuit pentru a produce alb-negru nerelief, procesul de semi-ton pentru a imprima o varietate de gri. Prin combinarea celor două procese, negru solid și alb solid pot fi amestecate cu gri. Există mai multe moduri de a face acest lucru; o linie și un negativ semiton pot fi suprapuse unul peste celălalt la imprimarea imaginii pe metal sau pot fi imprimate separat, sau partea de linie a designului și

partea semitonală poate fi decupată și montată pe sticlă după ce a fost montată împreună ca un puzzle. Gravorul poate, de asemenea, converti părți dintr-un negativ semiton pentru a produce un negru solid din bloc prin răzuirea imaginii: sau pentru a produce un alb solid prin pictarea unor părți ale imaginii. Nu este nevoie de original separat pentru această metodă simplă, ci doar instrucțiuni clare cu originalul pentru semiton.

§129 · COMANDARE BLOCURI

Costurile de gravare pot fi reduse substanțial dacă gravorul poate grupa un număr de originale împreună și poate trata grupul ca un singur bloc până când sunt montate și separate. Acest lucru este posibil numai atunci când sunt marcate mai multe negative pentru aceeași reducere sau mărire. Cea mai simplă modalitate de a limita reducerile la câteva grupuri este de a marca toate originalele cu proporția în care urmează să fie reproduse, mai degrabă decât cu măsurarea la care urmează să fie reduse.

Când gravorul a terminat de făcut blocul, scoate un set de dovezi și le trimite celui care a comandat blocurile. Dacă tipograful lucrează în altă parte decât în tipografie, ar trebui să se asigure că un set de dovezi de semiton ale gravorului ajunge la imprimantă. Tragerile gravorului sunt, de regulă, verificate admirabil pe cea mai bună hârtie de artă și, deși tiparul, lucrând în condiții mai puțin favorabile, poate să nu reușească să obțină un rezultat atât de reușit, el poate folosi tragerile gravorului ca standard pentru imprimare . Ori de câte ori este posibil, totuși, foile de hârtie care vor fi utilizate de

imprimantă trebuie trimise gravorului pentru verificare, pentru a oferi un ghid pe care imprimanta se poate aștepta să se potrivească.

CĂRȚI

clerc, LP - I/ford manual of process work - Ilford: 5th édition, 1951 - ilustrații. [Se ocupă de pregătirea fotomecanică a suprafețelor de imprimare.]

CURWEN, HAROLD - Procese de reproducere a grafiei în imprimare - Faber and Faber: new edition, 1947 - ilustrații: bibliografie. [O explicație a tehnicilor de ilustrare, cu demonstrații ale utilizărilor lor.]

GAMBLE, CHARLES w. - Procese moderne de ilustrare: un manual introductiv pentru toți studenții metodelor de tipar - Pitman, ediția a III-a, 1950 - ilustrații: bibliografie.

SMITH, v. J., EL TURNER și c. D. HALLAM - Fotogravură în relief: un manual destinat utilizării ucenicilor și celor interesați de tehnica fotogravurii - Pitman, ediția a III-a, 1951 - ilustrații.

P

Procesul de tipărire, al cărui principiu a fost explicat la începutul capitolului 13, a fost prima dintre toate metodele de tipărire și, în ciuda invențiilor ulterioare, rămâne de departe cel mai des utilizat proces de tipărire în producția de carte. Până când foto-compunerea devine generală, textul cărții trebuie să fie configurat tipărit, indiferent de procesul de tipărire; numai imprimanta tipografică poate folosi tipul în sine ca suprafață de imprimare – alții trebuie să scoată dovezi ale acestuia și să le reproducă prin mijloace fotomecanice. Marea majoritate a cărților noi din Marea Britanie sunt tipărite cu caractere; și chiar dacă succesul cărții este probabil și sunt așteptate retipăriri, plăcile duplicate (§§ 131, 132) pot fi realizate fără utilizarea aparatului foto, iar o mare varietate de tipuri diferite de suprafață de imprimare este una dintre caracteristici. a procesului. Tehnica tipăririi tiparului este departe de a fi simplă; ajustarea presiunii de imprimare sau a amprentei la natura diferitelor zone ale suprafeței de imprimare necesită grijă, îndemânare și timp, iar rezultatul depinde în mare măsură de relația dintre caracterul suprafeței de imprimare și cel al hârtiei. Parțial pentru că majoritatea cărților sunt tipărite prin tipărire, parțial din cauza complexității sale și parțial pentru că succesul depinde mai mult de designer decât alte procese de tipărire, tehnica tipăririi tipăririi trebuie înțeleasă în detaliu.

§130 · IMPRIMARE DIN TIP

Tipul este, desigur, cea mai ieftină dintre toate suprafețele de imprimare, iar pentru tipărirea textului este una dintre cele mai bune; imprimate corect, literele au contur la fel de ascuțit pe cât și-a propus designerul lor. Unul dintre dezavantajele minore ale tipăririi din tipuri separate este că spațiile dintre litere tind să se ridice la înălțimea de tipărire și să imprime un dreptunghi negru printre cuvinte; unul dintre avantaje este ușurința cu care pot fi efectuate corecții sau modificări chiar și în timpul tipăririi.

Alegerea între plăci tip și duplicat este uneori una dintre cele mai dificile decizii în producția de carte. Dacă sunt tipărite mai mult de aproximativ 5.000 de copii din tipărire sau dacă se utilizează o hârtie tare sau aspră, tipul

pot începe să se poarte vizibil, literele pierzându-și claritatea conturului. Numai o suprafață uzată este disponibilă pentru retipăriri, deși prima impresie a cărții ar trebui să fie complet satisfăcătoare. Dacă matrițele stereo (§ i 3 ï) sunt luate de la tipărire înainte de începerea tipăririi, tipul va fi purtat de matriță înainte de prima sa utilizare, iar calitatea tipăririi inițiale din tipar poate fi de a doua categorie; aparatele stereo turnate din matrițe ar fi, desigur, satisfăcătoare, dar turnarea este de obicei neeconomică până când este sigură nevoia de plăci duplicate. Electroformarea (§ 132) provoacă o uzură mai mică a tipului; dar pentru un rezultat într-adevăr satisfăcător cu electro-mulaje din plastic care intră acum în uz general, tipul ar trebui turnat inițial cu spații înalte până la umeri, ceea ce face extrem de dificilă imprimarea reușită de la tipărire.

Tip-metalul este un aliaj, constând din mici proporții de staniu și antimoniu adăugat plumbului și, deoarece plumbul este componenta principală, aliajul nu este evident dur. Orice proces care implică o presiune puternică asupra tipăririi — iar probele, modelarea stereo, pregătirea (§ 136) și curățarea după imprimare sunt astfel de procese — provoacă mai multă uzură metalului decât o mare parte a tipăririi reale, cu excepția cazului în care forța de impresie este grea, iar hârtia aspră. După o testare atentă și pregătire, dacă nu a fost necesară modelarea stereo și dacă imprimarea este o impresie ușoară pe o hârtie simpatică, tipul poate fi totuși suficient de clar la sfârșitul unui tiraj de 100.000 și au fost trecute peste 500.000. înregistrate. 1 Imprimat cu o impresie similară pe aceeași hârtie, dar după modelare stereo, testare repetată și pregătire grea, același tip poate fi uzat înainte de finalizarea a 25.000 de exemplare.

Proporțiile metalelor componente din aliaj variază în funcție de metoda de turnare. Cel mai moale aliaj este cel folosit de Linotype, care turnează cea mai mare piesă la un moment dat. Metalul linotip este prin urmare mai vulnerabil decât alte tipuri de metal; proofing-ul trebuie menținut la un nivel minim, iar electro-mulare este preferabilă stereo-mulding dacă tipul urmează să fie utilizat pentru o imprimare ulterioară. Metalul monotip este considerabil mai dur și, dacă se așteaptă o lungă durată față de tip, poate fi utilizat un aliaj deosebit de dur, deși acest lucru încetinește turnarea. Cel mai dur metal dintre toate este metalul fondator, care este turnat cu cea mai mică viteză; duritatea sa este adesea crescută printr-un mic adaos de cupru.

Duritatea comparativă a metalelor este măsurată prin testul Brinell, în care o greutate rotunjită cade cu viteză uniformă pe suprafețele de testat și se măsoară lățimea adânciturii. Compoziția oricărui tip de metal de imprimare poate varia într-o oarecare măsură, dar duritatea

Brinell a unui aliaj tipic pentru Linotype este 19, cea a unui aliaj tipic Monotype 27 și cea a aliajului fondator 33. Duritatea Brinell oferă unele indicații.

1 Tipărirea metalelor (Fry's Metal Foundries Ltd, 1936).

a capacității diferitelor metale de a rezista la uzură în imprimare, dar nu este un ghid exact. 1

Orice suprafață de imprimare utilizată în tipărire poate suferi de aluat înainte sau în timpul tipăririi. Tipurile unice care au fost batute pot fi puse corect într-un moment de către un compozitor cu o mână de tip; un melc, totuși, poate fi fixat și aruncat numai pe mașină, care poate trebui pregătită special pentru această corecție. Acest fapt și diferența de duritate dintre metalul monotip și turnat în linie face parte din motivul pentru care tipul unic este în general preferat pentru compoziția cărților în Marea Britanie. Atunci când tipărirea nu trebuie folosită deloc pentru tipărire, ca în lucrările de ziare în Marea Britanie și multe lucrări de carte în America, există mai puține diferențe între avantajele celor două metode de turnare.

§131 · STEREOTIPARE

Stereotiparea este cea mai simplă și, în prezent, cea mai puțin costisitoare metodă de pregătire a suprafețelor de imprimare duplicate din tipărire sau de pe alte suprafețe de relief. Pentru orice tip, cu excepția celui mai mic și cel mai delicat detaliu, plăcile stereo pot fi realizate pentru a oferi un duplicat a cărui impresie este aproape indistinguită de original. Placa poate fi corectată dacă este necesar, deși, dacă sunt necesare modificări elaborate, resetarea și remularea pot fi mai ieftine. Blocurile de linie fără detalii fine, cum ar fi un punct delicat, pot fi duplicate în acest fel, dar tehnica nu este potrivită pentru semitonuri realizate cu ecranele relativ fine obișnuite în cartea. Blocurile de linie și blocurile de semiton pot fi lipite în stereoplată dacă nu sunt ele însele duplicate cu tipul. Turnarea și turnarea se realizează separat; a face matrite nu presupune neapărat turnare.

Matrița este făcută dintr-un fel de papier mâché cunoscut sub numele de flong. Flong-ul amortizat este așezat peste tip și forțat împotriva lui de o apăsare puternică, astfel încât flongul primește o impresie profundă a formei exacte a tipului; dacă matrița nu a fost apăsată suficient de adânc în zonele care nu sunt imprimate, flangul este bătut și mai mult în formă cu o perie rigidă.

Flongul turnat este plasat într-o cutie de turnare în care se toarnă metal stereo topit, umplând spațiul dintre flong și peretele cutiei. Când metalul s-a răcit, placa turnată este tăiată la dimensiune și formează dintr-o singură bucată un duplicat, de obicei gros de 12 puncte, a suprafeței de imprimare originale. O matriță va produce de obicei o duzină de aparate stereo dacă se acordă o grijă rezonabilă; cu

mare grijă și noroc pot fi posibile multe alte turnări, dar uneori matrița se va uza după două sau trei turnări.

Un stereo obișnuit poate continua să producă amprente clare la sfârșitul unei tiraje de 100.000 sau mai mult, dar multe vor depinde de pregătire. Dacă

1 Imprimarea metalelor.

placa trebuie pregătită de două ori, durata sa de viață nu poate fi mai mare de 80.000. Uzura oricărei suprafețe de imprimare variază atât de mult în funcție de circumstanțele în care este utilizată, încât singurul ghid al așteptărilor sale de viață trebuie să fie experiența. Cu toate acestea, rezistența stereo poate fi crescută cu 50-75%. sau poate mai mult dacă este nichelat. Acest lucru se face prin turnarea plăcii în mod obișnuit și apoi plasarea acesteia într-o baie electrolitică unde o foaie subțire de nichel este crescută prin electro-depunere pe suprafața sa. Acesta este un proces lent și se adaugă considerabil la costul stereo, una dintre principalele virtuți ale căruia este ieftinitatea comparativă. Mai mult, suprafața de imprimare este mărită ca suprafață la fiecare margine de grosimea stratului de acoperire, iar acest lucru poate avea un efect de îngroșare ușor, dar nefericit, asupra tipurilor mici sau a detaliilor fine. În același mod, stereo poate fi cromat, dar acesta este un proces neobișnuit în Marea Britanie; crește și mai mult atât costul, cât și rezistența stereo.

Duritatea Brinell a nichelului este de la 150 la 500, iar a cromului de la 200 la 1.000, după metoda de preparare. Aceste metale sunt, desigur, folosite numai în straturi subțiri, astfel încât duritatea suprafeței de imprimare depinde într-o oarecare măsură de duritatea aliajului de sub strat. Un metal stereo tipic are aceeași compoziție cu metalul Monotype.

§132 · ELECTROTIPARE

Un electro este o formă de duplicat mai fidelă, mai rezistentă la uzură și mai costisitoare decât un stereo și se potrivește mai bine tipurilor mici, detaliilor fine în blocuri de linii și blocurilor de semi-ton ale oricărui ecran, cu excepția celor mai grosiere. .

Unele turnătorii încă mulează în ceară; suprafața de turnat este presată într-o ceară tare, care este apoi făcută conductivă electric printr-un strat de grafit. Forma acoperită este plasată într-o baie electrolitică, iar pe suprafața sa este crescută o înveliș subțire de cupru. Carcasa este îndepărtată de pe matriță, așezată cu fața în jos într-o tavă și susținută cu un aliaj de plumb relativ moale. După ce a fost tăiată la dimensiune, placa este similară cu un stereo, cu excepția faptului că suprafața de imprimare este din cupru.

Modelarea cu ceară este destul de depășită pentru majoritatea scopurilor, dar poate fi totuși utilă uneori. În cazul în care

gravurile în lemn vor fi duplicate, este puțin probabil ca ceara să deterioreze originalul, deoarece nu este necesară căldură și presiune mică.

Turnătoriile mai moderne folosesc acum matrițe electrice din plastic. O formă obișnuită de matriță din plastic își ia forma de la tipul sub căldură și presiune și este pusă în formă de îndată ce se răcește. Suprafața turnată este făcută conductivă electric prin pulverizare cu un compus de argint,

si apoi se pune in baia electrolitica. Forma de plastic poate fi folosită în mod repetat, dar este posibil ca unele tipuri de plastic să-și piardă forma după câțiva ani; acest lucru nu este încă cunoscut cu certitudine. Costul turnării nu este mare, iar rezultatul este foarte fidel; tipul trebuie întotdeauna turnat cu spații mari dacă este necesar cel mai bun rezultat posibil.

Metalul depus al unui electro este de câteva ori mai dur decât metalul turnat al unui stereo. Costul electrotipării poate fi dublu față de cel al stereotipului, dar rezistența unui electrotip poate fi de un milion sau mai multe afișări; durata sa de viață, ca și cea a oricărei alte plăci, poate fi scurtată substanțial printr-un tratament dur. Dacă este de așteptat un tratament dur, electro-ul poate fi realizat cu o față de nichel. Acesta nu este depus pe un electro existent, ci crescut pe matriță în primul rând; stratul de cupru este crescut deasupra nichelului, astfel încât să fie sub acesta pe placa finită, iar metalul de suport este turnat în carcasa dublu acoperită în mod obișnuit. Această dublă electroliză crește considerabil costul și nu este adesea necesară.

§133 · ALTE SUPRAFETE DE TIPARARE

Dezavantajul oricărei forme autografice de ilustrare (§ 173) este că originalul și suprafața de imprimare sunt aceleași; când suprafața se uzează, se uzează și originalul. Lino-tăieturile au în mod natural o viață foarte scurtă; gravurile în lemn vor supraviețui unei ediții de lungime moderată, dacă sunt tratate cu atenție; gravurile în lemn pot suporta perioade mai lungi. Totuși, mai devreme sau mai târziu, toate se uzează și, dacă există vreo probabilitate de retipărire, ilustrațiile ar trebui, dacă este posibil, să fie tipărite de pe plăci duplicate. Uzura progresivă a ilustrațiilor autografice este un motiv întemeiat pentru numerotarea exemplarelor edițiilor limitate; în mod clar, copiile anterioare pot fi mai bune decât cele ulterioare. Dacă, totuși, cartea este bine planificată și tipărită cu atenție, nu ar trebui să existe aproape nicio deteriorare după o tiraj scurt; în orice caz, ultimele exemplare ale unei ediții limitate par a fi vândute întotdeauna la același preț ca exemplarele anterioare, astfel încât numerotarea, deși a devenit un obicei, are foarte puțin rost.

La fel ca ilustrațiile autografice în relief, blocurile de proces sunt adesea duplicate înainte de imprimare dacă există cea mai mică posibilitate de retipărire. Costul turnării fie pentru stereotipare,

fie pentru electrotipare este substanțial mai mic decât costul blocurilor noi, și chiar și electro-mulaje și plăci sunt mai ieftine decât semitonurile. Dacă originalele din care sunt realizate blocurile pot fi dificil de obținut din nou, plăcile duplicate pot economisi timp și probleme, precum și costuri. Un semiton de zinc sau un bloc de linie este mai greu decât un stereo, dar nu atât de greu ca un electro; un line-block sau semiton de cupru este mai greu chiar și decât un electro obișnuit, fiind făcut din cupru pe tot parcursul.

A. Gravura în lemn originală; legenda tipărită din tipărire.

B. Ilustrație și legenda tipărite de la un stereo.

C. Un stereo nickcl-f.iccd realizat din gravură în lemn și tip.

D. Ilustrație și legenda tipărită dintr-un electro.

E. Un bloc de linie din zinc realizat dintr-o probă de reproducere a gravurii în lemn și a tipului.

F. Un bloc de linie de magneziu realizat în același mod ca E.

figura 40. Comparativ cu șase tipuri de suprafață de imprimare în relief. Realizat dintr-o gravură în lemn de Neville Adams.

Discuția despre duritatea relativă a diferitelor suprafețe de imprimare poate fi considerată inutilă de către designerii a căror preocupare principală este aspectul cărții tipărite. Dar meșterul modern, ca și strămoșul său medieval, are privilegiul și datoria de a construi să reziste. A nu planifica nimic pentru o ediție dincolo de producerea primului exemplar poate duce la deteriorarea nu numai a ultimelor exemplare ale ediției, ci și a copiilor anterioare. A prevedea doar rezistența primei ediții (sau a impresiei) la deteriorare poate duce la o scădere a calității retipăririlor. Fiecare carte trebuie să fie astfel planificată încât, oricât de mare ar fi nevoie de un număr de exemplare, ultima dintre toate exemplarele tipărite trebuie să fie puțin mai proastă în niciun fel decât prima și încât ambele să reziste atacului timpului în măsura în care materialele producției moderne de carte pot face acest lucru.

§134 · MONTURI

Tipărirea, gravurile în lemn și gravurile în lemn sunt toate realizate la înălțimea potrivită pentru tipărire, care este înaltă; alte suprafețe de tipărire tipar, cum ar fi blocurile și plăcile duplicate, sunt realizate relativ subțiri, pentru economie de preț și greutate, și necesită montare pentru a atinge înălțimea tipului. Suporturile din lemn trebuie de obicei înconjurate de fâșii subțiri de metal, deoarece tipul adiacent nu trebuie forțat împotriva lemnului, astfel încât acel tip poate fi împiedicat să ajungă până la un bloc. Suporturile pot fi străpunse sau tăiate, atâta timp cât nicio parte a suprafeței de imprimare nu este lăsată nesusținută; un bloc cu formă excentrică nu

trebuie să fie montat pe un suport cu doar patru laturi, deși părțile laterale ale monturii ar trebui să fie toate paralele cu marginile tipului pentru a simplifica sarcina de blocare. Plăcile duplicate pot fi montate individual pe lemn în același mod ca și blocurile, iar atât blocurile, cât și plăcile pot fi montate individual pe metal; tipul poate rula apoi aproape de marginea suprafeței de imprimare.

Blocurile sunt de obicei furnizate montate pe lemn sau compoziție de orice fel. Deoarece blocurile trebuie montate pe metal pentru turnare – suporturile fibroase sunt instabile la căldură și presiune – acestea ar trebui să fie furnizate nemontate pe imprimantă dacă nu vor fi utilizate pentru imprimare. Dacă o carte urmează să fie tipărită din plăci duplicate în loc de tipărire, plăcile sunt montate pe o bază de carton sau metal care este suficient de mare pentru a susține întreaga formă.

Plăcile și blocurile duplicate atunci când sunt montate în acest mod trebuie separate doar prin flanșe și pot ocupa întreaga suprafață a monturii dacă este necesar. Plăcile și blocurile de orice fel pot fi montate împreună. Dacă semitonurile trebuie grupate strâns, ele pot fi „transpirate” pe suporturile metalice și flanșele tăiate.

[217]

§135 · IMPOZIȚIE

Termenul impunere are două sensuri. Un sens, la care se referă această secțiune, înseamnă aranjarea și poziția paginilor în formularul pentru tipărire. Un altul, care înseamnă poziția textului tipărit pe frunză, a fost de fapt tratat în capitolul 4. Principiile care guvernează aranjarea paginilor în formă se aplică nu numai tipăririi, ci și oricărui proces de imprimare și nu numai tip și blocuri, dar pentru a duplica plăci și orice alte suprafețe de imprimare. Impunerea este determinată în mare măsură de cerințele liantului, care sunt descrise în capitolul 19; sunt cerințele imprimantei tipografie care sunt luate în considerare aici.

Impunerea poate necesita o planificare deosebit de atentă dacă cartea urmează să fie tipărită de la tipărire. Potențialitățile diferite ale tehnicilor de imprimare sunt disponibile numai pentru acei designeri care plănuiesc nu doar o pagină, ci și un formular, iar acest lucru este valabil mai ales în ceea ce privește tipărirea tipărită din tipărire.

Cadrul exterior al chasei are, de obicei, mai mult de un inch lățime, iar dacă două chases (nu sunt adesea necesare acum că sunt utilizate pe scară largă chasele pliabile) sunt așezate una lângă alta în patul presei, cele două rame împreună vor ocupa aproximativ 2” . Barele de urmărire pot avea puțin mai puțin de un inch lățime. Când tipul este blocat în urmărire, acesta poate fi sprijinit direct de cadrul exterior pe două laturi adiacente, dar pe celelalte două laturi trebuie lăsat spațiu pentru mobilier și chens—poate 1" pe fiecare parte. Prin urmare, suprafața de imprimare nu poate ocupa întreaga suprafață a formei.

Urmarea este esențială pentru transferul tipului de la piatră la presă, dar odată ce este în presă, urmărirea poate fi îndepărtată și tipul

poate fi sprijinit de marginile patului așa cum a fost de marginile de urmărire. Acest lucru crește foarte mult costul de impunere, deoarece urmărirea va trebui să fie folosită din nou pentru a elimina tipul, dar există momente când este posibil să se folosească expedientul. Stilul convențional al cărții octavo obișnuite permite margini care absolvă designerul de grija cu urmărirea și componentele sale; este designul neconvențional, cu blocuri de sângerare (pagina 218) și margini înguste, care poate cauza probleme și cheltuieli dacă este planificat cu cunoștințe insuficiente. Cărțile extrem de mici, de asemenea, pot da probleme, deoarece marginile lor pot fi foarte înguste, chiar dacă sunt proporționale convențional.

Plăcuța este, desigur, substanțial sub înălțimea tipului, iar blocurile și plăcile pot fi, în caz de urgență, fixate într-o poziție care se suprapune parțial pe o porțiune a pânzei.

Există multe tipuri diferite de impunere în carte, dar aproape toate se încadrează în una din două categorii. Foaia de lucru, sau lucru și înapoi, înseamnă

imprimarea primei părți a foii dintr-o formă, iar a doua față a unei alte forme. Dacă o carte octavo este tipărită pe o presă quad, 32 de pagini vor fi tipărite pe o parte a foii și alte 32 de pagini pe a doua față, astfel încât foaia perfecționată să fie tipărită cu 64 de pagini diferite.

Lucrul pe jumătate de foaie, sau lucru și întoarcere, înseamnă utilizarea unui singur formular pentru ambele părți ale foii. Apoi, de exemplu, aceleași 32 de pagini octavo sunt tipărite pe spatele unei coli cvadru ca și pe față; foaia perfecționată, de fapt, este tipărită de două ori din fiecare din 32 de pagini. Aranjamentul este astfel încât fiecare jumătate a colii perfecţionate este tipărită cu aceleaşi 32 de pagini. Dacă o carte octavo constă din 160 de pagini, sau 5 forme a câte 32 de pagini fiecare, 4 dintre forme vor fi probabil tipărite pe coală, iar a cincea impusă pentru lucru pe jumătate de coală.

Principala importanță pentru proiectant a diferenței dintre lucrul pe foaie și pe jumătate de coală este în incidența tipăririlor suplimentare, cum ar fi culorile. Dacă se utilizează negru și roșu, de exemplu, și se impune un formular pentru lucrul cu foi, o imprimare suplimentară cu roșu doar pe o parte a foii va permite roșu să apară în fiecare deschidere alternativă de-a lungul a 64 de pagini, iar cealaltă față a colii poate fi fie tipărită într-o a doua culoare, fie poate să nu aibă imprimare suplimentară. Dacă formularul este impus pentru lucru pe jumătate de coală, aceeași a doua culoare trebuie utilizată pentru fiecare pagină din fiecare secțiune de 32 de pagini, iar ambele părți ale foii vor primi a doua imprimare.

Cele mai multe cărți sunt tipărite pe coli quad, care conțin 64 de pagini octavo, și sunt legate în secțiuni de 16 pagini, astfel încât fiecare coală face patru secțiuni. Secțiunile nu trebuie întotdeauna aranjate pe foaie într-o anumită ordine, deoarece toate copiile unei

secțiuni sunt separate de copiile următoarei înainte de coasere. Dacă unele secțiuni urmează să aibă mai multe imprimări, acestea pot fi uneori impuse împreună, iar în planificarea ilustrațiilor în acest fel, tipograful poate reduce costurile prin limitarea tipăririi suplimentare la o față a uneia sau a mai multor foi. Astfel, dacă trebuie să existe o ilustrație dublă în două culori în centrul fiecăreia dintre cele patru secțiuni, acele ilustrații pot fi toate tipărite pe o singură coală quad; dar adăugarea încă o ilustrație de acest fel va atrage costul crescut al tipăririi suplimentare a unei foi mai mici.

Blocurile care ies de la marginea paginii (sângerare) necesită o ajustare în impunere. !" a blocului trebuie lăsat să cadă în afara marginii tăiate a paginii, iar acest lucru înseamnă creșterea spațiului dintre marginea de sânge și marginea apropiată a paginii adiacente cu această sumă. Deoarece toate paginile din formular trebuie să fie aliniate pentru pliere, creșterea de l" va trebui aplicată fiecărei pagini de pe ambele părți ale foii. Pentru a conține blocul de sângerare, foaia va trebui să fie j" mai mult de-a lungul marginii scurte decât dacă nu ar exista un astfel de bloc. Dacă același bloc curge de pe marginea anterioară a paginii 16, precum și de cap, !" trebuie adăugată în prim-plan-

marginea nu numai a paginii 16, ci a tuturor celorlalte pagini de pe foaie; hârtia va trebui apoi să fie ï" mai lungă de-a lungul marginii lungi.

Dacă blocurile sunt planificate să curgă sânge, atunci, de dragul economiei, ar trebui să fie planificate pe cât posibil să se scurgă de pe aceeași margine a paginii; dacă majoritatea blocurilor sângerează de pe cap și de pe marginea anterioară, de exemplu, poate fi irositor să ai unul care sângerează și de pe coadă. Dacă un bloc

---------chase 6ars   b&icèarea

Figura 41. Diagrama unei forme astfel planificate de proiectant, care blocurile se scurg de pe cap și marginea anterioară numai pe tot parcursul, în ciuda unei varietăți de dimensiuni de bloc, și niciuna dintre sângerări nu se învecinează cu o bară de urmărire.

curge doar o margine a unei pagini, blocurile pot curge de pe aceeași margine a fiecărei pagini de pe coală fără utilizarea suplimentară a hârtiei.

Costul în hârtie suplimentară pentru a permite blocurilor să sângereze ar trebui calculat înainte ca stilul să fie în sfârșit determinat. Costul pe copie de sângerare poate să nu fie foarte mare, dar suma totală pe termen lung este sigur că va fi considerabilă. 1 Pe lângă aceasta, dimensiunea suplimentară a foii necesară de imaginile impuse în acest stil trebuie avută în vedere atunci când sunt planificate formatul și dimensiunea foii; dacă o formă este planificată să ocupe întregul

1 De exemplu, dacă o carte fără sângerări are 320 de pagini și 25.000 de exemplare sunt tipărite pe coli de hârtie de 35X45" și cântărind 100 Ib. o ramă (§ 185); o carte similară, cu blocuri sângerând de pe trei margini tăiate ar avea nevoie de o Foaie de 36 x 46 inchi cântărind 105 lb. o ramă – iar sângerarea ar necesita mai mult de jumătate de tonă de hârtie suplimentară.

patul unei anumite presă, iar foaia trebuie apoi mărită pentru a se adapta la tăierea suplimentară, va trebui utilizată o presă mai mare, iar costul tipăririi poate crește substanțial.

Dacă suprafața de imprimare se află în marginea tăiată a paginii, marginile sale cele mai exterioare ar trebui să fie întotdeauna la f' sau mai mult de marginea foii; f' trebuie să fie permis pentru tăiere și aceeași cantitate pentru a aduce zona imprimată în siguranță pe pagină, fără a se apropia prea aproape de marginea tăiată. Dacă, pe de altă parte, există ilustrații sângerând la marginea exterioară a formei, un tipograf cu minte economică poate dori să aducă suprafața de imprimare în interiorul marginii foii. Aceasta este la fel de aproape cât este sigur, dar imprimanta trebuie lăsată t'' la -£" de-a lungul marginii de prindere - marginea hârtiei care este alimentată la presă - pentru clemele care țin hârtia în timp ce este este trasă în jurul cilindrului și imprimată.Pentru a obține acuratețea în spate, aceeași margine de prindere este utilizată pentru imprimarea fiecărei părți a foii, poziția laterală a foii pe cilindru este reglată printr-un strat lateral. pe care este așezată o parte a foii înainte ca clemele să prindă foaia, iar această așezare laterală este schimbată de la o parte a presei pe cealaltă când foaia urmează să fie perfecționată.

§136 · PREGĂTIȚI-VĂ

Calitatea tipăririi tipărite depinde într-o măsură considerabilă de ajustarea exactă a presiunii de tipărire la natura diferită a diferitelor părți ale formei. Cu cât suprafața de imprimare este mai mare, cu atât are nevoie de mai multă impresie, astfel încât, de exemplu, o majusculă îndrăzneață are nevoie de mai multă impresie decât o virgulă. Această ajustare, un proces îndelungat, este finalizată înainte de începerea tipăririi. Deoarece o parte din pregătire trebuie efectuată cu forma în patul presei, presa rămâne neproductivă în timpul unei părți a pregătirii, ceea ce, prin urmare, este extrem de costisitor. Costul ridicat al acestei lucrări este una dintre caracteristicile tipăririi tipărite, deoarece este suportată o cheltuială foarte considerabilă înainte de începerea tipăririi. Dacă rularea este scurtă, costul pe copie a pregătirii este mare; pe măsură ce tirajul crește în lungime, costul pe copie devine mai puțin o povară.

Prima etapă a pregătirii constă în aplicarea oricărui material de imprimare care trebuie adus la înălțimea tiparului și să fie făcut să stea drept pe picioare; în special, blocurile de pe suporturi de lemn, deoarece au tendința de a se deforma și de a se contracta, trebuie să fie acoperite. De regulă, acoperirea poate fi efectuată înainte ca

forma să ajungă la mașină. Plăcile și blocurile, și desigur tipul, care s-au uzat după multă imprimare, au nevoie de o amprentă relativ grea, pentru a produce o imprimare puternică și uniformă.

Suprapunerea poate fi finalizată parțial înainte ca forma să intre pe mașină, prin mijloace mecanice. Aceasta presupune realizarea a ceea ce este de fapt un model în relief al acelor părți ale suprafeței de imprimare unde este nevoie de cea mai mare presiune și fixarea lui în poziție pe cilindrul presei, pentru a crește presiunea local. Cu tipografii, plăci duplicate, gravuri în lemn și blocuri montate pe metal, se realizează o formă mai detaliată de suprapunere atunci când forma este pe presă, pentru a regla orice denivelare locală a presiunii.

Intercalarea se realizează între bloc sau placă și suportul acestuia prin introducerea acolo de diferite grosimi de hârtie, pentru a ridica sau a coborî foarte puțin suprafața de imprimare în funcție de natura acesteia. De obicei, este necesar doar pentru semitonuri; zonele care au un ton mai deschis, cele luminoase, nu au intercalare sub ele, cele mai închise tonuri au mai multe grosimi de hârtie dedesubt, iar tonurile intermediare sunt ridicate cu cantități intermediare și adecvate.

În plus față de îngrijirea părților individuale ale formei, presarul trebuie să plaseze un pansament adecvat pe cilindru. Acest pansament sau ambalaj constă din foi de hârtie, lenjerie și carton, fixate ferm și lin în jurul cilindrului, pentru a oferi un suport elastic pentru hârtie și pentru a preveni contactul dăunător al cilindrului metalic pe tipul de metal. Grosimea și natura ambalajului guvernează greutatea amprentei pe întreaga formă; pregătirea determină doar ajustări locale ale acestei presiuni.

Presa manuală și hârtia realizată manual necesită o ambalare moale și o amprentă grea, pentru a compensa presiunea neuniformă a presei și pentru grosimea variabilă a hârtiei. Multe dintre tipurile utilizate acum se bazează pe litere concepute pentru imprimare în acest mod; liniile lor principale subțiri se văd cel mai bine atunci când sunt îngroșate de o impresie care forțează fața literelor adânc în hârtie. Acest tip de tipărire este asociat cu tipografia trecutului și a presei private, cu tipurile de demult, cu hârtie de o suprafață individuală aspră și așadar cu multe lucruri grozave în tipărire. Această asociere este motivul principal pentru popularitatea supraviețuitoare a unei impresii grele, „a treia dimensiune a tipăririi tipărite”. Impresia de acest fel este însă un anacronism; tinde să distorsioneze reproducerea suprafeței de imprimare, să accelereze deteriorarea acesteia prin uzură și să provoace o ondulare inestetică a spatelui foii, dacă hârtia nu este groasă. Dacă o carte de multe pagini este tipărită intens pe hârtie subțire, amprenta, îngroșarea zonei de text, dar nu a marginilor, poate cauza dificultăți serioase în legare. Adâncimea adânciturii în care apare fiecare literă tipărită poate fi reținută de unii pentru a spori valoarea decorativă a paginii, dar cu greu se poate

presupune că îi îmbunătățește lizibilitatea și poate chiar distrage puțin atenția de la formele scrisorii.

înșiși. O impresie medie este, de obicei, destul de adecvată pentru hârtiile rezonabil de netede, dure și chiar fabricate la mașină, utilizate în prezent în general, și pentru presele de tipărire construite cu precizie de astăzi. O impresie medie poate fi definită ca având suficientă forță în spate pentru a asigura o imprimare solidă, fără indentări sau distorsiuni evidente, iar majoritatea tipurilor de text utilizate acum nu au nevoie de mai mult. Blocurile de linii pot fi imprimate cu textul prin acest mijloc, și chiar și cu hârtie subțire, foaia este doar ușor indentată.

Probabil că în viitor o impresie ușoară va deveni mai general utilizată. Este nevoie de o hârtie tare, netedă și receptivă la cerneală, de o grosime perfect uniformă, o presă extrem de precisă și litere puternic desenate. În prezent, acest tip de impresie este posibil de regulă doar cu hârtie de cea mai bună calitate. Din păcate, foarte puține dintre tipurile de text prezentate în capitolul 8 apar cel mai bine fără nicio îngroșare artificială și este posibil ca această lipsă de fonturi adecvate să întârzie utilizarea mai comună a unei amprente ușoare. Imprimarea de acest fel reduce totuși la minimum atât uzura suprafeței de imprimare, cât și distorsiunea reproducerii acesteia, și așează imaginea imprimată pe suprafața hârtiei unde poate fi văzută cel mai clar.

Ajustarea poziției dintre formă și foaie (registru) este o parte importantă a pregătirii. Cea mai simplă imprimare de orice fel trebuie să fie plasată pe hârtie exact la distanța potrivită de marginile foii, pentru ca marginile să aibă lățimea dorită. Atunci când foaia urmează să fie tipărită de mai multe ori, registrul dintre tipăririle anterioare și ulterioare trebuie ajustat și menținut cu o acuratețe extremă, deoarece, deși o variație a unei margini de o mică fracțiune de inch poate să nu fie vizibilă, eșecul a două sau mai multe imprimări care să coincidă în mod adecvat în realizarea unei singure imagini vor fi dezastruoase. Toleranța pentru inexactitate la imprimarea color este mai mică de 110”. Registrul este aproape la fel de important atunci când foaia este susținută, mai ales dacă hârtia nu este perfect opaca; dacă liniile de tip de pe fiecare parte a paginii nu sunt înregistrate cu acuratețe, tipul de pe verso poate fi văzut între rândurile de pe recto.

Registrul exact depinde într-o oarecare măsură de dimensiunea foii imprimate. Nicio hârtie nu este complet stabilă ca dimensiune, iar cu cât foaia este mai mare, cu atât este mai mare expansiunea și contracția acesteia în condiții de umiditate variată și sub tracțiunea cilindrului. O coală de dimensiuni patru poate fi găsită prea mare pentru o lucrare color cu adevărat precisă, cu excepția cazului în care doar o parte a formularului trebuie să fie tipărită color și paginile color pot fi grupate în partea cea mai apropiată a colii de margine și de prindere. marginea foii. Instabilitatea dimensională poate deveni, de asemenea, foarte deranjantă dacă se încearcă lucrul cu registru

apropiat cu plăci duplicate, din cauza contracției inegale în turnare, turnare și galvanizare.

§137 · CERNELARE

Materialele și metodele de cerneală sunt guvernate de natura suprafeței de imprimare, a amprentei și a hârtiei. Cantitatea reală de cerneală utilizată este reglabilă nu numai pe întreaga formă, ci și pe părți ale acesteia. Se folosesc diferite tipuri de cerneală în funcție de metoda de uscare. Când se folosește hârtie artistică, cerneala va pătrunde cu greu în hârtie și trebuie să se usuce aproape în întregime prin oxidare la suprafață; aceeași formă de uscare este necesară cu hârtie foarte subțire. Hârtiile supercalandrate și alte hârtii dure netede au nevoie de o cerneală care se va usca parțial la suprafață și parțial prin pătrunderea în hârtie. Hârtiile antice și alte absorbante permit cernelii să se usuce în principal prin penetrare.

Uscarea cernelii este o problemă considerabilă în tipărirea tipografică. Metodele moderne includ cernelurile termostabile și umede, dar acestea nu sunt încă utilizate pe scară largă de către imprimantele de cărți. Dacă foile umede sunt presate una pe cealaltă prea devreme, o parte din cerneală poate trece de la o suprafață la cealaltă sau poate declanșa. Acest lucru nu este de obicei un risc serios, cu excepția cazului în care urmează să fie imprimate semitonuri sau solide grele și numai atunci, de regulă, atunci când ambele fețe ale foii trebuie tipărite la aceeași trecere prin presă. Dacă urmează să se folosească o presă perfectă, sau perfector, care imprimă ambele fețe ale foii, una imediat după cealaltă, semitonurile și solidele grele trebuie păstrate pe cât posibil pe o parte (ceea ce va fie a doua imprimare) a foii. Ambalajul celui de-al doilea cilindru al perfectorului este păstrat cu ulei pentru a rezista la deplasarea de pe foaia imprimată, dar o zonă grea de cerneală poate depăși această rezistență, poate porni pe ambalaj și poate porni de la ambalaj pe următoarea foaie. Nu se poate baza pe perfectori pentru cerneală bogată de pe orice suprafață de imprimare, iar lucrările de cea mai înaltă calitate sunt de obicei tipărite pe prese cu un singur cilindru.

Există diverse calități de cerneală neagră de orice fel; utilizarea de cerneluri ieftine poate strica orice fel de carte cu nuanțe neplăcute de albastru sau maro. Cerneala colorată poate fi opaca sau semitransparentă; iar cernelurile de orice fel pot fi mate sau lucioase. Majoritatea imprimantelor preferă să potrivească valoarea reflectorizante a cernelii cu cea a hârtiei, folosind, de exemplu, o cerneală lucioasă pe o hârtie lucioasă, astfel încât valoarea reflectorizante a paginii să fie egală pe toată suprafața acesteia.

Cerneala folosită în tipografia este groasă și rigidă, mai mult sau mai puțin de consistența melasă. La presele de carte este conținut într-un jgheab sau conductă lată la un capăt al presei; canalul este format din unghiul dintre o lamă reglabilă și o rolă de oțel care se rotește încet. Presiunea lamei împotriva rolei de-a lungul întregii lungimi a conductei este reglabilă, astfel încât presătorul să poată regla cantitatea de cerneală lăsată să scape în jos între lamă și rolă și astfel să rotunjească circumferința

rola. De la rola-conductă, cerneala este transferată printr-o rolă de comunicare flexibilă către placa de cerneală a presei; această rolă este adusă în contact mai întâi cu rola-conductă și apoi cu placa. Placa este dreptunghiulară și orizontală, iar cerneala, după ce ajunge la ea, este distribuită uniform pe aproape toată suprafața plăcii prin role de distribuire. De pe placă cerneala este colectată de rolele de cerneală, iar acestea o transferă pe suprafața de imprimare.

FIGURA 42. Conducta de cerneală.

O cerneală cu două tonuri este uneori folosită pentru a îmbunătăți aspectul semitonurilor. Conține două ingrediente principale; pe lângă o componentă a rigidității obișnuite, există un colorant mai lichid, care se întinde mai departe și are o culoare mai deschisă. Prin urmare, fiecare punct al semitonului este reprodus ca un punct solid înconjurat de un inel de o culoare puțin mai deschisă.

Punctul de interes pentru proiectant în sistemul de cerneală este că de la început până la sfârșit cerneala se deplasează mai mult sau mai puțin în linie dreaptă paralelă cu lungimea presei. Dacă, de exemplu, alimentarea cu cerneală este mai generoasă la un capăt al conductei decât la celălalt, alimentarea cu cerneală va fi mai generoasă la capătul corespunzător al formei. Dacă anumite părți ale foii tipărite vor necesita mai multă cerneală decât altele, tipograful poate fi în măsură să asiste presarul prin aranjarea ilustrațiilor mai grele în linie dreaptă de-a lungul formei, astfel încât toți să poată primi cerneala mai grea. Aceasta, însă, este o rafinare care este rareori posibilă. Mai des, designerii aranjează să aibă două sau chiar mai multe culori de cerneală furnizate aceleiași forme în același timp. Conducta poate fi divizată destul de ușor, iar o parte umplută cu, să zicem, cerneală roșie, iar cealaltă cu albastru. Un spațiu de un inch sau doi pe placă între cele două cerneluri ar trebui să fie suficient pentru a le împiedica să se amestece; riscul de amestecare poate fi redus și mai mult dacă rolele sunt tăiate pe circumferința lor între cele două cerneluri. Prin aceste mijloace, dacă o carte urmează să fie tipărită în negru și o nuanță, două pagini din aceeași secțiune și pe aceeași parte a foii pot fi adesea tipărite în nuanțe diferite;

sau două secțiuni separate, deși tipărite pe aceeași foaie, pot avea patru nuanțe diferite între ele - două pe o parte a hârtiei și două pe cealaltă. Alte variații sunt, desigur, posibile.

Cerneala punctelor mici izolate este întotdeauna dificilă, iar cunoscătorii de presă nu sunt niciodată mulțumiți până când nu au examinat foliile de la subsolul paginii de text și poate cuvintele tipărite în Marea Britanie, de obicei plasate în majusculele mici ale unei pagini de text. fântână mică și singur pe pagină. Rolele, pe

măsură ce se deplasează pe suprafața de imprimare, nu au alt suport atunci când ating astfel de puncte și tind să le suporte prea mult. Din acest motiv, este probabil ca foliile să fie mai bine tipărite dacă sunt aliniate cu titlul decât dacă sunt singure în marginea de coadă. Dacă nu există un titlu care să împartă greutatea rolelor cu foliile, acestea pot fi la fel de bine în coadă ca și în marginea capului.

Când o carte octavo este tipărită pe o coală quad, sau o carte quarto sau i6mo pe o coală dublu-quad, rolele rulează în sus și în jos pe paginile formularului; în caz contrar, cum ar fi, de exemplu, atunci când o carte octavo este tipărită pe o coală dublă-quad, rolele trec prin pagini. Unele imprimante consideră că cele mai bune rezultate sunt posibile numai atunci când rolele rulează în sus și în jos pe cursele principale ale literelor.

§138 · PRESELE PLATE

O presă cu platan este una în care atât hârtia, cât și forma sunt susținute de suprafețe plane atunci când sunt aduse în contact. Uniformitatea presiunii pe întreaga zonă de contact este posibilă numai dacă ambele suprafețe sunt susținute de o construcție de mare rigiditate, care trebuie să crească odată cu zona de contact, iar dimensiunea presei cu platan este, prin urmare, strict limitată. În lucrarea de carte, rolul platanului este de obicei doar auxiliar; se poate ocupa de jachetă, cu o diferență de 8 pagini sau mai puțin, sau de unele plăcuțe. Capacitatea sa de formă nu este de obicei mai mare de patru pagini octavo mari, cel mult.

Presa de mână este, desigur, o formă de plată. Tipul este așezat pe un pat orizontal și cu cerneală manuală; hârtia este așezată pe un timpan plat din material flexibil, cum ar fi velină, ținută pe loc de o freză și pliată deasupra tipului; iar placa presei este coborâtă printr-un mecanism simplu acţionat manual pentru a forţa hârtia să intre în contact cu forma. Acesta poate fi un proces pe îndelete, cu multe oportunități de îngrijire; cerneala poate fi extrem de bogată, iar impresia este de obicei grea. Imprimarea pe o presă manuală nu este intrinsec mai bună decât pe mașină, dar cu siguranță este diferită. Lucrările fine (sau, adesea, ostentative), precum cele efectuate de obicei manual, ar putea fi adesea făcute la fel de bine sau mai bine cu mașina.

Q

Cele două tipuri de platine comerciale cu care sunt echipate majoritatea imprimantelor sunt platina de lumină și platina de artă; diferă în construcție și funcționare, dar ambele sunt simple ca formă. Preocuparea designerului de cărți este mai puțin cu acest tip de presă decât cu mașinile cu cilindru descrise în § 139·

§139 · PRESE DE CILINDRI

Presa cu cilindru este una în care suprafața de imprimare este plană, dar hârtia de imprimat este înfășurată în jurul unui cilindru care în momentul amprentei se întoarce în contact cu suprafața de imprimare. Zona suprafeței de imprimare în contact cu hârtia în orice moment este așadar largă, dar aproape fără adâncime - este de fapt o linie mai degrabă decât o zonă. Această bandă îngustă de contact necesită o presiune totală relativ mică și, prin urmare, presa de cilindru poate avea o capacitate mult mai mare decât platanul.

O presă cu cilindru care nu este utilizată pe scară largă pentru lucrări de cărți este presa cu cilindru de oprire cu pat plat, sau Wharfedale, așa numită din Yorkshire dale în care se fabrică prese de acest fel de mulți ani. Sistemul de cerneală este ca cel descris deja în § 137· Patul, care conține forma, se deplasează încoace și încolo sub cilindrul de amprentare. Hârtia trece pe placa de alimentare spre partea inferioară a cilindrului, unde este prinsă. Forma, după ce a trecut sub cilindru de la capătul de alimentare către canalul pentru amprentare, trebuie acum să se întoarcă pentru cerneală; în timp ce face acest lucru, cilindrul rămâne într-o astfel de poziție încât partea inferioară tăiată lasă loc pentru ca forma să se întoarcă fără contact. Când forma se întoarce de sub placa de alimentare, cilindrul se întoarce, trăgând hârtia între cilindru și formă, înainte de a o elibera și de a-și finaliza rotirea pentru a prinde o altă foaie. Acest tip de presă este foarte folosit pentru tipărirea jachetelor, ilustrațiilor și a altor obiecte, de obicei la dimensiuni mici, cum ar fi dublu demy.

Majoritatea tipăririi de cărți se realizează pe presa cu două revoluții. Și aceasta este o mașină cu cilindru plat, cu un pat care se mișcă încoace și încolo sub un cilindru rotativ și un sistem de cerneală așa cum este deja descris. Aici, însă, cilindrul se rotește de două ori pentru fiecare amprentă și continuă să se rotească atâta timp cât presa funcționează; hârtia este alimentată în partea de sus a cilindrului și este trasă în jos pentru a fi imprimată pe măsură ce forma se întoarce de la capătul îndepărtat al presei către placa de alimentare. Hârtia reapare între panoul de alimentare și cilindru și este transportată de sistemul de livrare; pe măsură ce forma se întoarce de sub placa de alimentare, cilindrul, încă rotativ, se ridică ușor pentru a-l curăța.

Foile de hârtie pot fi introduse în presă fie manual, fie printr-o alimentare automată. Pe măsură ce fiecare foaie avansează spre prinderi, aceasta este desenată

uşor împotriva opritoarelor sau aşezărilor reglabile care o plasează în relaţia corectă cu forma. Când este eliberat după imprimare, trece în mecanismul de livrare, care, dacă este necesar, îl poate tăia paralel cu lungimea presei, în două sau trei coli mai mici. Foile despicate sunt livrate în grămezi separate. Livrarea implică uneori problema compensării; cerneala este încă umedă și poate avea tendința de a imprima o imagine slabă de pe o coală pe cea care se sprijină pe ea. Dispozitivele anti-declanșare iau de obicei forma unor particule de

materiale de solidificare pulverizate peste fiecare foaie pe măsură ce este livrată, pentru a o menține separată de următoarea. Dacă compensarea este gravă, poate fi necesară intercalarea; un bărbat pune o coală de hârtie curată peste fiecare coală tipărită pe măsură ce aceasta este livrată. Aceasta este o afacere costisitoare, din cauza reducerii vitezei și a forței de muncă și a materialelor suplimentare necesare; este adesea necesar atunci când se utilizează cerneală dublu ton.

Capacitatea majorității preselor cu două revoluții se conformează aproximativ cu multiplii formatelor de carte de uz general; cele mai comune forme de presă, ca și carte, se bazează pe regal, demy și coroană. Pot fi imprimate cantități de 32 de pagini octavo sau mai puțin și lucrările mici pe o presă cu coroană dublă sau cu dublu demy, care poate imprima până la 16 pagini crown octavo sau demy octavo pe fiecare parte a foii. Presele Qyad-crown sau quad-demy sunt folosite în special pentru tiraje scurte, deoarece nu durează atât de mult ca presele dublu-quad pentru a fi pregătite; Cele mai multe tarife ale imprimantei arată că, pentru tiraje de până la 3.000 sau 4.000, presa cu patru paturi este mai ieftină decât orice mai mare. Presa cvadruplă imprimă până la 32 de pagini octavo pe fiecare parte a foii.

Cea mai economică presă pentru multe lucrări de carte este cea mai mare, presa dublu-quad, de obicei cu opt coroane sau mai degrabă mai mare. Tirajul trebuie să fie suficient de lung pentru a merita, deoarece cu 64 de pagini octavo de tipărit pe fiecare parte a foii, presarul încă își pregătește cea de-a 33-a pagină, când o presă cu patru pași ar avea cele 32 de pagini pregătite și imprimate. Dar, odată ce presa rulează, aceasta produce mult mai multe pagini pe oră la un cost pe pagină destul de mai mic decât presa cu patru paturi, la fel cum mașina cu patru coroane are avantajul coroanei duble sau a unei singure coroane.

Unele imprimante sunt echipate cu prese de capacitate nedescriptivă, cum ar fi 45 x 56, care este mult mai pătrată decât orice coală standard, și pot fi utilizate alte tipuri de hibride.

Aproape toate presele cu două rotații pot imprima o coală mai mare decât dimensiunea standard prin care este cunoscută; un tip de perfector cu „opt coroane”, de exemplu, poate lua o foaie de 68J X 45. O altă caracteristică a presei cu un singur cilindru cu două rotații este linia de pas reglabilă. Linia de pas este trasată peste pat pentru a arăta cât de departe se poate extinde suprafața de imprimare fără a murdări clemele care țin foaia în timpul imprimării. Totuși, printr-o ajustare a cilindrului, suprafața de imprimare poate fi extinsă cu un inch sau doi dincolo de această linie; când se face asta, unul

setul de role de cerneală trebuie de obicei scos din uz, deoarece nu poate merge înapoi suficient de mult pentru a curăța marginea suprafeței de imprimare. Această capacitate suplimentară sau doi centimetri este, prin urmare, cel mai bine să nu se utilizeze dacă

forma trebuie să conțină semitonuri sau solide mari care pot necesita cerneală minuțioasă.

Orice încercare de a tabulare capacitățile diferitelor prese de carte utilizate acum în Marea Britanie ar fi inutilă; nu numai că în această țară se fabrică mai multe feluri de presă, dar multe alte tipuri sunt construite în străinătate și folosite aici. Acestea pot fi construite la comandă și o imprimantă poate adapta o presă la o capacitate puțin mai mare decât de obicei. Tipograful care dorește să folosească cât mai bine diferitele tipuri de presă trebuie să cunoască până la o fracțiune de inch capacitatea de coli și suprafață de imprimare a tuturor preselor de carte pe care este probabil să le folosească în producția de carte, cu excepția cazului în care se mulțumește să limiteze el însuși la subdiviziuni de crown sau demy sau unul sau două alte formate standard.

Planificarea cărților demy sau mai mari pentru tiraje lungi necesită o atenție deosebită. Cursele lungi sunt substanțial mai ieftine pe mașinile cu două paturi decât

D. Wharfedale sau presă cu cilindru de oprire.

figura 43. Deasupra și vizavi, principiul de funcționare a șapte tipuri de mașini de tipar tipar.

pe quad, dar puține imprimante din Marea Britanie sunt echipate cu o presă care poate imprima o foaie de opt demi și, probabil, niciuna nu are un perfector de opt demi. Una dintre cele mai mari prese cu platformă în uz este Linotype Miehle Perfector 5-0, iar capacitatea maximă a foilor este de 45 x 68J. Aceasta înseamnă că pentru curse lungi 5t X 8| (tăiat) va fi adesea un format mai economic decât 5! x 8|, demy octavo convențional. Nu este posibilă ajustarea liniei de pas pe un perfector, care are o singură capacitate maximă.

§140 · PERFECTORI ŞI ROTARII

Perfectorii sunt de obicei quad, double-quad sau de dimensiuni intermediare. Foaia se tipărește mai întâi pe o față în mod obișnuit, apoi la părăsirea primului cilindru se desenează în jurul unui al doilea, care se învârte aproape în contact cu primul și în sens opus. Al doilea cilindru trage foaia în jos pentru a imprima, pe măsură ce a doua formă se întoarce de sub

panou de alimentare; după imprimare foaia se livrează în modul obișnuit. Patul perfectorului este de fapt un pat dublu; are două plăci de cerneală, două conducte, două seturi de role de distribuție și de cerneală și două forme.

Rareori există un avantaj pentru editor în ceea ce privește prețul în folosirea unui perfector, mai degrabă decât a unei prese cu un singur cilindru. Pregătirea este o afacere lungă; cea mai mare mașină imprimă 64 de pagini octavo din fiecare dintre cele două forme, astfel încât 128 de pagini sau mai multe ar putea fi pregătite înainte de a începe imprimarea. Pregătirea include, de asemenea, înregistrarea exactă a celor două forme împreună. Nu toate imprimantele au suficienți perfectori pentru a garanta că unul dintre ele va fi disponibil pentru o anumită carte. Pe scurt, majoritatea imprimantelor percep aceeași rată per formă, indiferent dacă se folosește o presă perfectoare sau o presă cu un singur cilindru.

Cerneala bogată este dificil de menținut pe perfectoare, deoarece cerneala va tinde să se detașeze de pe foaia imprimată pe ambalajul cilindric și de la ambalaj la următoarea foaie. Lucrările care includ semitonuri sau solide mari, sau pentru care o calitate înaltă a presării este esențială, sunt de obicei tipărite pe prese cu un singur cilindru.

Cea mai economică formă de tipărire tip tipărire de lungă durată este mașinile rotative, similare în principiu cu cele folosite pentru ziare. Nu este posibilă nicio pregătire și nu se poate aștepta un tip de imprimare foarte bun — și chiar un standard bun de reproducere în semitonuri. La fel de descurajator, atunci când hârtia trece prin mașină în bandă continuă — mai rapid și mai ieftin decât rotativul alimentat cu coli — o dimensiune a secțiunii tăiate și livrate este de obicei determinată de circumferința cilindrului; cealaltă dimensiune, de-a lungul cilindrului, este singura în care sunt posibile variații de dimensiune.

§141 · DESIGN TIPOGRAFĂ

În diferite moduri, procesul de tipărire necesită o planificare mai amănunțită de către proiectant decât metodele alternative de imprimare descrise în capitolul următor. De asemenea, diferă de ele prin aspectul imaginii imprimate și costul reproducerii acesteia.

În primul rând, atunci când tipărirea este utilizată, forma necesită o proiectare atentă; lățimea și poziția barelor de urmărire, de exemplu, sunt printre complicații. Orice elaborare în machiaj, cum ar fi cea cauzată de note marginale sau ilustrații, tinde să fie costisitoare și este de obicei evitată. În ciuda dezvoltării continue a proceselor de suprafață și de recesare, tipografia este încă cea mai bună (deoarece cea mai directă) metodă de tipărire a textului, precum și cea mai puțin costisitoare pentru majoritatea cărților noi. În reproducerea ilustrațiilor, pe de altă parte, tinde să distorsioneze liniile foarte fine, parțial din cauza dificultății de a le reproduce sub forma unui relief care nu este doar precis ca dimensiune, dar este suficient de puternic pentru a suporta...

presiunea suportului, și parțial din cauza dovleacului de cerneală; nici tiparul nu este cel mai bun cu solide foarte mari, din cauza

dificultății de a realiza și de a menține o presiune de imprimare exact uniformă pe întreaga suprafață mare. În proiectarea pentru alte procese de imprimare, pe de altă parte, nu este necesar să se planifice alcătuirea formei în același mod; note marginale, de exemplu, pot fi utilizate fără nicio creștere substanțială a costurilor. Toate aceste procese pot reproduce bine solidele mari și cele mai multe sunt deosebit de reușite atunci când sunt implicate linii fine.

Și impresia tipografiei necesită o planificare deosebit de atentă. Tiparele și ecranele semiton trebuie să fie potrivite exact cu natura hârtiei pe care urmează să fie tipărite, iar tipul trebuie să fie ales pentru a rezista nu numai la uzura tipăririi, ci și a oricărei metode de duplicare care urmează să fie tipărite. folosit. Ajustări de același fel sunt necesare în proiectarea pentru alte procese, dar nu este nevoie de același grad de precizie în planificarea proiectantului. Designul tipografiei afectează calitatea amprentei, deoarece, de exemplu, ilustrațiile care conțin solide grele sunt dificil de imprimat cu caractere delicate.

În ceea ce privește costul, tipărirea, la momentul scrierii, rămâne cea mai ieftină suprafață de tipărire de uz general pentru reproducerea textului cărților noi. Imediat ce tipul a fost impus, acesta poate fi tipărit prin tipărire; dar dacă urmează să fie tipărit printr-un proces fotografic, trebuie să fie tipărit prin tipărire pe folii transparente sau pe foi de reproducere (după ce a fost suportat costul pregătirii), iar acestea din urmă trebuie să fie fotografiate înainte ca noua suprafață de imprimare să poată fi imprimată. fii pregatit de negative. Pregătirea tipografiei este substanțial mai ieftină decât reproducerea fotografică de acest fel, dar este substanțial mai scumpă decât preparatele corespunzătoare din alte procese. Apariția foto-compoziției va modifica, desigur, aceste relații de preț; procesele alternative vor putea renunța la tipul turnat din metal, dovezile de reproducere și fotografii suplimentare, deoarece textul va fi setat sub formă de transparențe fotografice. În funcționarea efectivă a presei de tipar, tipografia de bună calitate tinde să fie mai ieftină decât alte procese care vizează aceeași calitate.

CĂRȚI

BURNS, R. - Cerneluri de tipar - PT & P 9, 1947 - ilustrații.

GANDERTON, VERNON s. - Prese cu cilindru - PT & P 7, 1946 - ilustrații. GANDERTON, vernon s. - Prese de probă și plată - PT & P 6, 1946 - ilustrații. impunere - Impoziții de carte - British Federation of Master Printers, 1946 - pamflet.

[Diagrame ale diverselor tipuri de mașini de pliat și ale unor impoziții adecvate.] metal - Imprimarea metalelor - Fry's Metal Foundries: ediție revizuită, 1956 - ilustrații. RADFORD, RG - Lucru la mașină de tipar (2 volume) - Staples Press, 1950 - ilustrații. WINTER, ARTHUR F. - Stereotiparea și electrotiparea - Pitman, 1948 - ilustrații. Vezi, de asemenea, după capitolul 5, whetton; iar după capitolul 9, virează.

Procese de suprafață și adâncime

În procesul de tipar sau relief suprafața de imprimare diferă de suprafața neimprimată în înălțime. Procesele de suprafață sau planografice sunt acelea în care suprafețele de imprimare și cele neimprimate se află la același nivel, dar sunt de natură diferită. Mai precis, aceeași suprafață are zone de imprimare și non-imprimare, sau chiar zone care primesc și transmit mai mult sau mai puțină cerneală. Procesele de adâncitură sau întaglio sunt acelea în care suprafața de imprimare este îngropată sub suprafața neimprimată.

A. Procesul de relief sau tipografie, cu puncte de dimensiuni diferite.

B. Suprafața, proces litografic sau planografic, cu același tip de sistem de puncte ca și A.

C. Procesul de adâncitură sau intaglio, cu imprimeuri dreptunghiulare care variază ca intensitate, dar nu ca dimensiune.

figura 44. Principiile celor trei metode principale de imprimare, cu o comparație a tipurilor de imagini prin care simulează tonul continuu.

Mai multe procese au valoare mică sau deloc în producția de cărți industriale, fiind prea costisitoare în pregătire, prea lente în tipărire, prea limitate în rezistență sau chiar toate trei deodată, pentru afișări de mai mult de câteva zeci de exemplare. Procesele descrise în acest capitol sunt cele care sunt utilizate în general de tipografii de cărți și o înțelegere clară a principiilor acestora

iar potențialitățile vor depăși probabil înțelegerea cea mai detaliată a altor tehnici de grafie.

§142 · PROCESE LITOGRAFICE

Litografia se bazează pe antipatia reciprocă a grăsimii și apei. Dacă o rolă umedă este trecută pe o suprafață granulată adecvat, acea suprafață va accepta și va reține o peliculă subțire de umiditate. Dacă, în timp ce suprafața este încă umedă, se rulează peste ea o rolă acoperită cu cerneală grasă, apa de la suprafață va respinge cerneala, iar suprafața va rămâne umedă, dar curată. Dacă suprafața este lăsată să se usuce și sunt trasate câteva linii grase pe ea, atunci când rola umedă este aplicată din nou, liniile grase vor respinge umiditatea, deși părțile curate ale suprafeței o vor accepta ca înainte. În timp ce partea curată a suprafeței este încă umedă, rola de cerneală poate fi trecută din nou pe toată suprafața; de data aceasta, cerneala grasă va fi respinsă ca înainte de părțile umede ale suprafeței, dar va fi primită de liniile care sunt deja grase. O coală de hârtie presată pe toată suprafața va primi acum o imprimare a liniilor desenate; ușoara umiditate primită din zonele curate nu va provoca decolorarea.

Prima suprafață litografică a fost calcarul de la care procesul își ia numele. Piatra este încă în uz și este încă cea mai bună dintre

suprafețele litografice pentru ilustrator, dar utilitatea sa este limitată. Piatra poate fi una cu granulație grosieră sau fină, pentru a se potrivi stilului artistului, iar suprafața sa este lustruită netedă. Imaginea de tipărit este desenată în aproape orice fel; cerneala grasă poate fi aplicată cu pensula sau stiloul sau orice alte mijloace pentru a produce linii sau spălări plate, desenul cu creion poate fi folosit pentru a produce o gradație delicată a tonului, iar imaginea desenată poate fi ajustată prin zgâriere delicată sau curățare. Porii pietrei rețin cerneala, iar dacă este cerneală cu grijă suprafața va oferi un număr bun de impresii fidele. Atât pregătirea, cât și imprimarea necesită îndemânare și îngrijire meticuloasă, astfel încât imprimarea din piatră este folosită doar pentru a produce rezultate deosebite. Artiștii care sunt litografi pricepuți, desenând pe o serie de pietre și, de preferință, supraveghează ei înșiși tipărirea, pot produce printuri color de o calitate care nu poate fi obținută prin alte mijloace. Este curios că afinitatea acestui mediu cu ediția limitată ilustrată a fost atât de puțin exploatată în Marea Britanie; suprafața de piatră permite artistului să lucreze la fel de liber ca pe hârtie și oferă posibilități mai mari.

§143 · PLACA LITografică

Calcarul prezintă o suprafață bună pentru ilustrator, dar nu este un material bun pentru imprimantă. Este scump, greu, fragil și limitat ca dimensiune și rezistență și necesită o pregătire laborioasă înainte de fiecare nou

imaginea este pusă pe ea. Suprafața litografică obișnuită astăzi este asigurată de o foaie subțire de aluminiu sau zinc. Metalul nu este, desigur, poros, dar atunci când este granulat corespunzător, suprafața sa poate reține o peliculă uniformă de umezeală până se evaporă. Granulația se face mecanic prin rularea unei mase de bile de oțel sau marmură încoace și încolo pe suprafață cu pulbere abrazivă, iar aici granulația poate fi fină sau grosieră. Suprafața este mult mai puțin versatilă decât cea a pietrei și nu este deosebit de populară în rândul artiștilor; metalele sunt gri, astfel încât desenul nu se vede prea bine în timp ce artistul este la lucru.

O metodă de utilizare a plăcii de litofon care nu mai este obișnuită este ca artistul să deseneze cu un creion special pe o hârtie specială și să-și transfere desenul pe placă prin apăsarea celor două împreună. De fapt, este posibil să imprimați o imagine de pe o placă pentru a transfera hârtie și a o transfera pe o altă placă. Tinde să existe o oarecare pierdere a calității în cursul efectuării transferului.

§144 · FOTOLITOGRAFIE

De obicei, imaginea de imprimare este plasată pe placă prin mijloace fotografice, iar procesul este apoi cunoscut sub numele de fotolitografie. Acest lucru, desigur, sporește foarte mult potențialitățile procesului, care poate reproduce orice poate fi fotografiat, inclusiv printuri de la tipărire (figura 77, pagina 378).

Negativele, fie că sunt linie sau semiton, sunt pregătite aproape în același mod ca și pentru realizarea blocurilor de tipar. Ajustările plăcii de litofață finalizate sunt, totuși, mult mai dificile decât ajustările blocului de tipar, încât corectarea tonului efectuată prin lucrul pe bloc trebuie să fie efectuată în fotolito prin lucru pe negativ sau pozitiv. Gravurarea cu puncte, așa cum este numită, este în mod clar mai limitată decât gravarea fină folosită pe blocurile de tipar tipar. Gravorul tipografiei gravează pereții punctului, deoarece suprafața este protejată de email. Producătorul de litoplate, pe de altă parte, în gravarea punctului pe un negativ, atacă un punct fiat sau aproape fiat și tinde să slăbească toate părțile suprafeței în mod egal. Prin urmare, este posibilă doar o cantitate limitată de gravare cu puncte, astfel încât contrastul nu poate fi întotdeauna reprodus în mod adecvat prin aceste mijloace. Aceasta este cauza principală pentru multiplele lucrări adesea necesare în imprimarea litografică semiton, fie monocrom sau color.

Corectarea tonului prin gravare cu puncte poate fi completată prin mascare. Există diverse tehnici de acest fel; Principiul celor mai multe este că o transparență pozitivă cu ton continuu incomplet dezvoltat este plasată peste negativ înainte ca pozitivul să fie făcut. Acest lucru are ca efect modificarea luminii din acele părți ale negative care ar trebui corectate. Părțile mai puțin opace ale măștii pozitive transmit suficientă lumină pentru a se întuneca

negativul în zonele care vor corespunde cu evidențierea imaginii. Realizată în mod eficient, această tehnică nu estompează marginile ascuțite ale unei imagini complexe, așa cum fac metodele de reducere a punctelor deja descrise. Mascarea trebuie, de regulă, să fie combinată cu metode corective de reducere a punctelor și este uneori folosită pentru reproducerea originalelor cu linii foarte fine în care tonurile sunt simulate prin hașurare delicată.

În stadiul negativ, este, de asemenea, posibil să combinați linia cu negative semiton și să eliminați punctul de fundal din evidențierea imaginii.

Odată ce negativul a fost realizat, o placă metalică granulată este acoperită cu o emulsie sensibilă la lumină și expusă prin negativ. Acoperirea de pe suprafața de imprimare este întărită, cea de pe suprafața neimprimată rămâne solubilă. Emulsia neexpusă este spălată, imaginea întărită este întărită; metalul curat este acum gata să primească apă și să respingă cerneala, imaginea să primească cerneală și să respingă apa.

§145 · LITOGRAFIE OFFSET

Litografia directă, în care placa este adusă direct în contact cu hârtia, este acum rar utilizată, deoarece necesită o presiune puternică care în curând începe să uze imaginea. Procesul folosit aproape invariabil este litografia offset, în care imaginea este imprimată de pe placă pe o pătură netedă de cauciuc și de pe pătură pe hârtie.

Avantajul izbitor al acestui proces este că cauciucul flexibil poate primi imaginea de imprimare fără o presiune mai mare decât cea mai ușoară și, din nou, fără grea.

figura 45. Principiul presei de litografie offset.

presiunea îl poate imprima pe o suprafață de aproape orice fel; suprafața de cauciuc se adaptează la orice denivelare a hârtiei. Spre deosebire de tipografia, prin urmare, offset fotolito poate imprima semitonuri pe hârtie aspră și chiar pe pânză de legare; și fără presiunea suplimentară necesară în tipografia tipărită poate imprima suprafețe mari de culoare plate. Ecranele folosite în fotolitografie sunt de obicei mai fine decât cele folosite în general în tipografie; 1 33 va fi pentru orice

suprafață rezonabilă, 150 este obișnuită, iar atunci când subiectul și hârtia o merită, iar tipărirea o va permite, se poate folosi 175. Este un avantaj imens al acestui proces că hârtia artistică nu este necesară pentru imprimarea semiton.

O slăbiciune a plăcii de offset obișnuite este că claritatea imaginii este determinată de finețea granulației, iar o bob prea fină duce la dificultăți de amortizare. S-a menționat deja că imaginea este supusă uzurii. Aceste două defecte, precum și fragilitatea filmului de cerneală, pot fi depășite într-o oarecare măsură prin utilizarea plăcilor gravate adânc. Gravura profundă în litografie este diferită de gravarea profundă în blocurile de tipar și nu este, de fapt, gravura profundă. Un negativ este făcut în mod obișnuit și transformat prin contact într-un pozitiv. Procesul de imprimare este efectuat, dar acum este, desigur, suprafața neimprimată care este protejată de stratul întărit la lumină. Restul plăcii, care urmează să formeze suprafața de imprimare, este gravat foarte ușor, iar toată placa este apoi acoperită cu cerneală grasă rezistentă la apă. Când placa este înmuiată în apă, stratul întărit la lumină se înmoaie și se dizolvă în cele din urmă sub cerneală, lăsând suprafața neimprimată goală și curată, iar suprafața de imprimare foarte ușor gravată și acoperită cu cerneală. Placa este folosită pentru imprimare în mod obișnuit. Efectul gravării în adâncime este de a îngroșa ușor pelicula de cerneală pe suprafața de imprimare și de a o face mai ascuțită și mai solidă prin aplatizarea granulei plăcii în acele zone pe care se află. Placa compensată de suprafață sau albumen cedează acum în general loc plăcii gravate adânc.

Unul dintre cele mai notabile dezavantaje ale proceselor litografice este costul ridicat de fotografiere, retușare și fabricare a plăcilor; alta este dificultatea corectării. O placă offset obișnuită poate suporta ștergeri și inserări (dacă nu se poate permite o nouă placă), dar nu de două ori în același loc; plăcile gravate adânc sunt greu de corectat; dar unele plăci multimetalice pot fi corectate destul de ușor.

Durata de viață a unei plăci compensate depinde în mare măsură de circumstanțe. Când urmează să fie utilizate plăci de suprafață, nu este

nerezonabil să ne așteptăm la o oarecare deteriorare a imaginii după 25.000 de afișări, dacă nu înainte; plăcile gravate adânc pot rezista de trei sau de patru ori mai mult. Rezistența unei plăci multimetalice (§ 147) este de obicei descrisă în fracțiuni de milion sau chiar în milioane.

Tipul reprodus prin fotolitografie în cea mai bună măsură este greu de distins de cel tipărit prin tipărire. Diferențele sunt că tipul litografiat nu este presat în hârtie, ci așezat pe ea; marginile literei sunt ascuțite, dar nu există nici un pic de cerneală pentru a le face mai negre decât restul imaginii sau pentru a îngroșa imaginea în sine. Nici literele nu sunt zimțate, așa cum sunt după modelul celular din fotogravură.

[237]

§146 · ORIGINALE TRANSPARENTE

Imaginea folosită pentru imprimare nu trebuie să fie realizată fotografic. Este posibil să imprimați sau să desenați pe o foaie de material transparent și să o utilizați în loc de un pozitiv pentru a reproduce tipul și imaginile. Utilizarea unui material plastic transparent granulat pentru o suprafață de desen i-a redat artistului cea mai mare parte a directității și versatilității pe care le-a pierdut atunci când industria a încetat să folosească piatra litografică. Plăcile gravate adânc pot fi chiar imprimate din originale pe hârtie, dacă hârtia poate fi redată suficient de translucidă prin ungere; iar muzica – care este în mod normal compusă prin gravare pe plăci de cositor – poate fi imprimată până pe placă de la probele trase din cositor pe materiale transparente. Hârtia Baryta, care pentru ochi pare a fi opaca, dar care este suficient de transparentă pentru a fi utilizată ca transparență pozitivă fotografică, este de asemenea utilă, în special pentru dovezile de reproducere.

Folosită corect, foaia de plastic granulată poate fi făcută pentru a produce o varietate de efecte chiar mai izbitoare decât cele de care este capabilă piatra, deoarece liniile pot fi gravate pe partea netedă a foii și pot fi umplute cu cerneală. Ceea ce este și mai util, foaia poate fi folosită pentru imprimarea de orice număr de ori, în același mod ca un pozitiv fotografic, astfel încât să nu existe o limită a numărului de amprente, un avantaj distinct față de piatra litografică. [1]

Utilitatea originalului transparent este în prezent limitată. Desenul pe plastic granulat în sine este excelent, la fel și textul imprimat pe o folie transparentă subțire. Deoarece, totuși, o suprafață potrivită pentru desen este nesatisfăcătoare pentru probe, artistul și compozitorul trebuie să folosească materiale diferite. Acestea trebuie montate împreună înainte de imprimare, iar atât desenul, cât și dovezile sunt vulnerabile. Dacă urmează să fie utilizate de mai multe ori, ele trebuie să fie transferate fotografic prin contact pe un negativ de film și apoi pe un pozitiv pe film, în care formă sunt potrivite pentru depozitare permanentă și utilizare repetată. Acest lucru face ca procesul să fie extrem de costisitor și este de sperat că o metodă mai ieftină și mai directă va fi dezvoltată în curând.

§147 · PLACI MULTIMETALICE

Problemele de claritate, densitate și rezistență au fost toate rezolvate prin utilizarea a două sau trei metale pentru fabricarea plăcilor. O metodă de realizare a plăcilor bimetalice este de a construi o reproducere rășinoasă a tipăririi

1 De parcă aceste avantaje nu ar fi suficiente, s-au afirmat că procesul este auto-grafic. Cu toate acestea, o imagine autografică este de obicei înțeleasă ca fiind una care se imprimă singură și nu necesită duplicat pentru imprimare; cromolitografia este un proces autografic, dar plăcile gravate în adâncime se realizează numai prin mijloace fotografice, chiar dacă nu se folosește nicio cameră.

imagine prin fotografie înseamnă pe o bază de cupru. Se formează apoi un strat de crom prin electro-depunere pe bază și rotunjind imaginea rășinoasă. Rășina este spălată și placa este gata pentru imprimare. Duritatea cromului și finețea granulației acestuia fac posibilă utilizarea unor ecrane extrem de fine, în timp ce adâncimea imaginii conține o peliculă de cerneală deosebit de bogată. O placă de acest fel este capabilă de un accent, contrast și detaliu care nu sunt ușor de realizat prin alte mijloace; are o rezistență enormă, iar cele mai mici caractere pot fi imprimate la fel de clar ca prin tipărire. Literele clare, intens negre apar pe fundalul alb al unei hârtie de bună calitate pentru a ieși în evidență din pagină. În mod logic, acest lucru ar trebui să se predea la o lizibilitate mai bună decât stilul de modă veche de tipărire în care fiecare literă este văzută în partea de jos a unei adâncituri a hârtiei. Fabricarea plăcilor, totuși, este extrem de costisitoare și este posibilă din punct de vedere economic doar atunci când este planificată o perioadă extrem de lungă.

§148 · COLOTIP

Deși strict limitat în utilitatea sa, colotipul este unul dintre cele mai plăcute și interesante procese de imprimare. Suprafața de imprimare nu este metalică, iar procesul este capabil de ceea ce ochiului pare a fi o reproducere în ton continuu. Nu este utilizat niciun ecran; tonurile imprimate par să treacă uniform de la o nuanță la alta. Suprafața este spartă doar de o granulă care poate fi aproape imperceptibilă și care nu interferează cu reproducerea celor mai fine detalii. Imaginea de printare poate fi pregătită numai prin mijloace fotografice.

Procesul se bazează, ca și litografia, pe antipatia grăsimilor și apei. Acea parte a suprafeței care urmează să imprime cea mai închisă culoare este cea mai puțin absorbantă pentru apă; ceea ce este de a imprima cel mai usor, cel mai absorbant. Tonurile dintre acestea depind de cantitatea de apă absorbită de suprafață și de gradul de respingere a cernelii grase.

O emulsie sensibilă la lumină de gelatină amestecată cu alte materiale este turnată pe o foaie de sticlă și uscată într-un cuptor întunecat.

În funcție de puterea luminii la care este expusă prin negativul cu ton continuu, stratul de acoperire este întărit împotriva pătrunderii cu apă.

Când placa este pe cale să fie imprimată, aceasta este înmuiată într-o soluție de glicerină și apă. Aceasta pătrunde mai bine acoperirea în acele părți care au fost protejate împotriva luminii de tonurile mai închise ale negativului și pătrunde cel puțin părțile întărite la lumină. Atunci când cerneala grasă este rostogolită peste farfurie, zonele mai uscate acceptă mai multă cerneală, iar zonele cu umiditate mai puțin. Chiar și cele mai închise tonuri ale negativului lasă să treacă puțină lumină, astfel încât o ușoară nuanță de fundal este imprimată în mod normal pe întreaga zonă

a imaginii. Ca și în litografie, totuși, cele mai întunecate tonuri ale negativului pot fi pictate, astfel încât să nu existe o nuanță de fundal. Procesul de colotip nu este potrivit pentru o gamă largă de contrast. Tonurile mai închise de pe farfurie fac gelatina să se umfle ușor, iar dacă această umflare este prea pronunțată, imprimarea va deveni dificilă. Corecția tonului este, prin urmare, mai puțin prelungită în colotip decât în alte procese.

Imprimarea este un proces extrem de delicat; temperatura și umiditatea aerului din camera de presare trebuie controlate cu exactitate, iar răspunsul plăcii la cerneală trebuie examinat în mod constant. Timpul petrecut în pregătire este neglijabil, dar imprimarea efectivă este lentă și, prin urmare, costisitoare. Fabricarea plăcilor este mai puțin costisitoare decât gravarea blocurilor de tipar, în special atunci când urmează să fie tipărite suprafețe mari, dar durata de viață a unei plăci este extrem de scurtă – de obicei este de așteptat deteriorarea după câteva sute de amprente. Plăcile pot fi îngreunate pentru curse mai lungi, dar de obicei rezultă o oarecare pierdere a calității; bobul devine vizibil. Procesul este capabil de cea mai precisă reproducere a detaliilor, dar nu de contrast foarte clar sau de culori bogate; pelicula de cerneală tinde să fie mai puțin opac decât cea posibilă prin imprimarea offset de pe plăci de suprafață, iar tipul este susceptibil să arate slab la culoare. Există tendința de a forma pete albe pe imagine, iar acestea sunt mascate prin retușarea foii imprimate cu o pensulă fină. Odată ce placa a fost pregătită pentru imprimare, modificările sunt imposibile, deși tonurile pot fi și sunt ajustate prin amortizare locală în timpul imprimării.

Un proces care nu este utilizat pe scară largă în Marea Britanie este colografia, în care celuloidul în loc de sticlă formează fundația plăcii, făcând-o flexibilă pentru utilizare în jurul unui cilindru. Rezistența unei plăci colografice este de multe ori mai mare decât cea a unei plăci colografice, iar imprimarea este mai rapidă și mai ieftină. Cu toate acestea, delicatețea tonului și reproducerea detaliilor sunt rareori de aceeași calitate ca cea posibilă de obicei cu cototipul.

La fel ca offset-ul, colotipul se imprimă bine pe alte suprafețe decât hârtia de artă, iar atunci când costurile tipografiei sunt comparate cu cele ale colotipului, trebuie luată în considerare diferența de cost între hârtia cretată și cea necrepsită. Foarte puține imprimante sunt într-adevăr echipate pentru imprimarea fototipului.

§149 · GRAVURA

Procesele de imprimare în adâncime sunt acelea în care cerneala este conținută în gropi sau linii gravate pe o suprafață neimprimată care este curățată de cerneală înainte de fiecare amprentă. Singurul proces de adâncime de uz industrial general pentru producția de cărți este fotogravura rotativă.

În această tehnică, imaginea de imprimare constă dintr-un model de celule pătrate minuscule gravate într-o suprafață cilindrică de cupru. Acolo unde este un ton deschis

pentru a fi imprimate, celulele sunt superficiale și pelicula de cerneală subțire; tonurile mai închise sunt imprimate din celulele mai adânci, care transmit hârtiei un film de cerneală mai gros și mai opac. Toate celulele sunt din aceeași zonă, deși au adâncimi diferite. Acolo unde nu trebuie imprimată nuanță, suprafața care atinge hârtia este netedă. Placa de imprimare este un cilindru care se rotește parțial scufundat într-un jgheab de cerneală subțire; pe măsură ce zona de imprimare iese din acest jgheab, acoperită cu cerneală, zona neimprimată și pereții dintre celule sunt șters de o margine ascuțită cunoscută sub numele de racla. Unele mașini au role de cerneală care se rotesc în jgheab

f ¿mjmssim\

I. cyCuuùr j

Sau?

U Γ**>~7|η^ figura 46. Principiul unei alimentare cu foi

ί'ώ<τ«·' n'^ír rotogravură.

și transferați cerneala în cilindru. Când hârtia intră în contact cu zona de imprimare, nu există cerneală pe suprafața care atinge hârtia, ci doar în celule. Utilizarea unei cerneli extrem de subțiri și fluide este esențială; numai o cerneală de acest fel poate fi îndepărtată cu răzuire de pe suprafața cilindrului, poate pătrunde până la toată adâncimea celulelor, lăsa celulele să imprime cu ușurință suprafața hârtiei și se evaporă suficient de repede pentru livrare. Modelul celulelor pe întreaga suprafață de imprimare este esențial pentru a reține această cerneală; pereții dintre ele sunt necesari pentru a preveni ca marginea raclei să elimine cerneala din celule.

Ca și colotipul, procesul este unul pur fotografic. Este pregătit un negativ în linie sau cu ton continuu, iar dacă este acesta din urmă este retușat pentru a compensa planeitatea tonului inerentă majorității

proceselor fotografice. Luminile intense pot fi luminoase folosind colorant pentru a crește opacitatea negativului la nivel local, iar opacitatea poate fi redusă pentru a întuneca tonurile mai profunde. Negativul este folosit pentru a produce prin contact un pozitiv cu ton continuu, iar acesta este și acesta retușat.

Imaginea de imprimare, încă în ton continuu, este apoi transferată fotografic pe suprafața gelatinoasă sensibilă la lumină a unei foi de țesut de carbon, care a avut deja un model de grilă fină de linii imprimate pe ea de pe un ecran de sticlă gravat. Imaginea de imprimare există acum ca o peliculă gelatinoasă pe țesutul de carbon. În cazul în care sunt imprimate tonurile mai deschise, gelatina a fost întărită împotriva apei prin expunerea la lumină; tonurile mai închise, care au fost protejate de părțile mai întunecate ale pozitivului, rămân relativ neîntărite și solubile. Toată suprafața este

acoperit de o grilă de linii fine în care gelatina a fost întărită până la insolubilitate.

Țesutul de carbon este montat pe cupru cu gelatina lângă metal. Apoi, suportul de hârtie al imaginii este înmuiat în apă caldă, care o detașează de imagine, dizolvă părțile neîntărite ale gelatinei și reduce grosimea imaginii în proporție inversă cu cantitatea de întărire la lumină pe care a primit-o. Acoperirea cu gelatină peste celulele care urmează să formeze imaginea a fost expusă pentru un timp mai scurt decât cea care acoperă liniile dintre celule, care au primit o întărire suplimentară în timpul expunerii pe ecran. Întreaga imagine există acum în relief pe suprafața de cupru, subțirerea ei proporțională cu întunericul cu care urmează să se imprime; partea mai groasă a gelatinei acoperă liniile ecranului.

Suprafața care nu se imprimă este acoperită cu acid-rezist, iar întreaga zonă este gravată. Cu cât stratul întărit de gelatină este mai subțire, cu atât mai devreme și, prin urmare, cu atât mai profundă este mușcătura mordantului; liniile ecranului nu sunt deloc pătrunse. O cantitate limitată de corecție a tonului poate fi efectuată pe cilindrul însuși. Aprofundarea celulelor la nivel local pentru a crește puterea tonurilor mai închise este în mod natural mai ușoară decât reducerea profunzimii în lumini. Combinată cu retușarea principală pe negativ și cu lucrările secundare pe pozitiv, gravarea fină pe cilindru permite corectarea tonului în imprimarea gravurală să fie egală cu cea în tipărire.

§150 · ECRANE GRAVORA

Ecranele de gravură sunt de obicei de 150 sau 175 la inch, dar pentru lucrări de înaltă calitate se folosește un ecartament mult mai fin și este posibil un ecran cât mai fin de 400. Modelul ecranului este, desigur, chiar pe întreaga suprafață imprimată, dar celulele variază în densitatea cernelii. Cerneala tinde să se răspândească pe pereții celulari divizați în zonele mai întunecate, astfel încât procesul începe să capete un aspect de ton continuu. Imprimarea de mare viteză poate, de asemenea, distorsiona regularitatea celulelor tipărite prin

înclinarea cernelii către o parte sau un colț al celulei (figura 78, pagina 380).

Rezultate bune pot fi obținute prin utilizarea unui ecran destul de grosier pentru ilustrațiile cu tonuri, care necesită contrast, decât pentru tipare, care necesită claritate. Deoarece sunt necesare țesuturi de carbon separate și gravuri separate, cheltuielile deja considerabile sunt crescute.

Într-un alt tip de ecran, nefolosit des, modelul celulelor este aranjat ca cărămizile într-un perete și este mai degrabă mai puțin deranjant decât modelul dreptunghiular simplu cu grila sa de linii drepte. Se pot folosi și ecrane cu granulație neregulată, dar nu se văd des. Ca și în tipărirea tipografiei, ecranele neregulate sunt susceptibile să îmbunătățească efectul decorativ, dar să reducă contrastul.

O metodă de accentuare a contrastului care este uneori folosită pentru tipărirea revistelor cu gravură color și a ziarelor este cea a semitonului inversat. În loc de un pozitiv cu ton continuu, este realizat un pozitiv de ecran în jumătate de ton, care poate fi imprimat fotografic pe cilindru. Punctele mai mici nu se gravează la fel de adânc ca cele mai mari, astfel încât tonurile mai închise sunt imprimate din adâncituri mai mari și mai adânci decât cele din lumini. Punctele nu trebuie, totuși, să fie lăsate să curgă împreună într-o mare măsură, altfel zona îngropată va deveni prea largă pentru a reține cerneala subțire, iar suprafața neimprimată nu va susține lama raclă.

Hârtia artistică nu este esențială pentru gravura cu ecranare fină, dar cele mai bune rezultate se obțin dintr-o hârtie artistică mată, deși imprimarea este dificilă din cauza presiunii utilizate, care poate îndepărta stratul de acoperire al hârtiei.

Cea mai bună imprimare gravurală are meritul de a reproduce fotografiile cu un contrast precis și accentuat între tonurile întunecate și lumină, precum și cu reproducerea fidelă a detaliilor. Chiar și cele mai fine ecrane, totuși, tind să aspre marginile literelor imprimate cu modelul lor, ceea ce nu poate fi evitat. Costul inițial al procesului este extrem de mare, datorită complexității lucrării, dar rezistența cilindrului este substanțial mai mare decât cea a unei plăci offset gravate adânc. Corecțiile sunt aproape imposibile odată ce cuprul a fost gravat, deși inserțiile pot fi făcute pe părțile netratate ale suprafeței.

§151 · SERIGRAFIE

Un proces de șablon este utilizat în tipărirea industrială, deși niciodată pentru reproducerea textului în carte. Este cunoscută sub numele de imprimare serigrafică și se bazează pe stoarcerea cernelii sau a vopselei printr-o serigrafie. Înainte de a fi prelucrat, ecranul este impermeabilizat printr-o formă de ceară care îi umple

interstițiile. Pregătirea pentru imprimare, care se poate face fie manual, fie prin fotografie, constă în îndepărtarea acestei umpluturi de ceară din zonele prin care urmează să fie imprimată imaginea.

Este posibilă o lucrare în linie delicată, dar pot fi folosite doar ecrane semi-ton relativ grosiere; în cea mai bună calitate, ecranul de mătase poate reproduce un tip îndrăzneț cu i2 puncte cu o fidelitate rezonabilă. Valoarea sa constă în grosimea și (când este necesar) opacitatea completă a cernelii sau a vopselei; nu există nicio dificultate, de exemplu, la imprimarea alb pe negru. Utilizarea sa principală în producția de cărți este pentru tipărirea jachetelor, dar procesul ar putea fi folosit și pentru ilustrarea cărților.

Diverse procese menționate în acest capitol și în capitolele precedente sunt comparate în figurile 77 și 78, paginile 377-380.

[243]

§152 · ALEGEREA PROCESULUI

Alegerea unui procedeu depinde în principal de natura subiectului care urmează să fie reprodus, de suma care trebuie cheltuită pentru reproducere și tipărire și de numărul de copii care urmează să fie tipărite. Pentru textul marii majorități a cărților se folosește tipografia; este întotdeauna cea mai ieftină și, de obicei, cea mai eficientă metodă de reproducere a ilustrațiilor tip și linii. Este, de asemenea, folosit pentru o bună parte a lucrărilor în semi-ton, iar semi-tonurile sunt uneori gravate adânc pentru imprimarea cu textul. În caz contrar, întreaga carte este tipărită pe hârtie cretată sau ilustrațiile sunt tipărite separat ca plăci pe hârtie artistică.

Cele mai generale utilizări ale litografiei în carte sunt pentru retipăriri fotografice ale cărților pentru care tipul nu este disponibil, pentru tipărirea semitonurilor pe hârtie necretate, pentru reproducerea detaliilor de linii deosebit de delicate care ar putea fi îngroșate prin tipărire și pentru culoare. imprimare. Costurile inițiale sunt adesea prea mari pentru tiraje mai mici de 20.000 și în prezent tipărirea offset tinde să coste mai mult decât tipărirea tipărită. Procesul este utilizat atât pentru text, cât și pentru ilustrații.

Colotipul este folosit pentru reproducerea în tonuri continue în tiraje scurte, în care detaliile trebuie redate cu fidelitate și, uneori, în cazul în care machiajul elaborat și suprafețele mari de ilustrare ar crește foarte mult costul reproducerii ilustrațiilor prin tipografie. Este rar folosit pentru tipărirea ilustrațiilor special desenate. Deoarece nu reproduce bine textul, subliniarile pentru ilustrații sunt uneori tipărite prin offset sau tipărire.

Costul ridicat al plăcilor de fotogravură este la îndemână pentru majoritatea cărților, dar nu există o tehnică mai bună pentru reproducerea originalelor cu tonuri continue. Gravura nu trebuie judecată după calitatea revistelor produse la viteze mari la prese rotative; gravura alimentată cu foi este capabilă de rezultate admirabile. Orice eșec în retușare poate duce, totuși, la un contrast excesiv și la o reproducere foarte neconvingătoare, și numai tipografii

gravurologice de bună reputație ar trebui invitate să participe la lucrări de carte. Procesul nu este utilizat pentru tipărirea textului de bună calitate.

CĂRȚI

BIEGELEISEN, JI și EJ BERSENBARK - Procesul de serigrafie - McGraw-Hill, ediția a 2-a, 1941 - ilustrații.

CARTWRIGHT, H. MILLS - Fotogravura: un manual despre mașină și procese imprimate manual -Hunter-Penrose, 1939. [Pentru procesul manual. Procesul mașinii este descris în următorul titlu de mai jos.]

CARTWRIGHT, HM și ROBERT MACKAY - Rotogravură modem - Southern Gravure Services Inc., SUA

CUMMING, DAVID - Manual de litografie - Negru, ediția a III-a, 1946 - ilustrații.

GRIFFITS, TE - Tehnica imprimării color prin litografie: un manual concis de litografie desenată - Faber și Faber, 1945 - ilustrații.

WILLY, c. M. - Fotolitografie practică - Pitman: ediția a IV-a, editată și revizuită de GE Messenger, 1952 - ilustrații.

WILSON, THOMAS A. - Practica colotipului - Chapman și Hall, 1935.

Vezi, de asemenea, după capitolul 13, clerc, curwen și GAMBLE.

ıó

Culoare

Culorile materialelor sunt discutate în capitolele 18 și 19; acest capitol se ocupă numai de imprimarea color. Termenului „imprimare color” i se pot da diverse semnificații și majoritatea au în comun o referire la două sau mai multe imprimări pe aceeași parte a foii, fiecare culoare imprimată fiind prelucrată separat. Fiecare lucru necesită o suprafață de imprimare separată, iar această multiplicitate, esențială pentru tipărirea color, o face prea costisitoare pentru a fi folosită cu generozitate în producția de cărți.

Orice proces utilizat pentru imprimarea negru poate fi utilizat în imprimarea color. Tipografia, cel mai utilizat proces pentru imprimarea neagră în cartea, nu umbrește celelalte procese în aceeași măsură atunci când culoarea trebuie reprodusă. Caracteristicile fiecărui proces, precum costul ridicat al plăcilor sau cilindrilor de gravură și tendința către o ușoară pierdere a contrastului în offset, sunt accentuate de lucrările succesive de imprimare color. Procese diferite sunt uneori combinate; de exemplu, culorile sunt uneori imprimate prin offset peste o imagine cu ton continuu în negru sau gri reprodusă prin colotip.

§153 · ALEGEREA ȘI UTILIZAREA CULORII

Alegerea culorii nu poate fi reglementată de principii, din cauza influenței modei, care este în continuă schimbare. Alegerea este guvernată parțial de gust și parțial de ceea ce este posibil. Gama de culori care pot fi imprimate este extrem de largă, deoarece cernelurile pot fi amestecate pentru a produce aproape orice culoare. Nuanțele foarte deschise, totuși, sunt utile doar ocazional, din cauza contrastului lor inadecvat cu hârtia albă și pentru că sunt prea palide pentru a satisface ochiul în zonele relativ mici pe care apar; o nuanță care ar fi fermecătoare pe întinderea unui perete poate părea slabă în cei câțiva centimetri pătrați ai unei pagini. Culorile foarte închise tind să fie prea asemănătoare cu negrul pentru a fi ușor de distins. Între astfel de culori se află o gamă întreagă de nuanțe, dintre care multe sunt folosite rar sau vreodată. Tipograful ar putea face bine să colecteze exemple de culori care îi plac și care pot fi utile în imprimarea color. Amestecarea cernelii pentru a face o potrivire precisă cu un specimen nu este ușoară și poate fi adesea acceptată o potrivire aproximativă.

Orice cerneală colorată poate fi redusă la o nuanță mai deschisă prin adăugarea unui agent reducător și se poate face o utilizare atractivă a diferitelor intensități ale aceleiași culori într-o ilustrație. Multe cerneluri sunt transparente într-o oarecare măsură, dar sunt disponibile și cerneluri opace speciale.

Grupul de culori violet, albastru și verde este de obicei numit „rece”; galben, portocaliu și roșu sunt descrise ca fiind „calde”. Culorile mai închise din grupul cald, cum ar fi roșu, vermilion și maro, au fost întotdeauna mai populare în tipografie decât culorile reci. Roșul este culoarea tradițională pentru imprimarea suplimentară pe pagina de titlu și, în diferite nuanțe, este încă folosită mai pe scară largă decât orice altă culoare în acest scop.

figura 47. Spectrul luminii albe, arătând culorile „rece” în stânga și „cald” în dreapta.

Nuanțele de culori par să varieze în funcție de culorile din jur și de culoarea suprafeței pe care sunt imprimate. O hârtie crem sau mai închisă va da nuanțe perceptibil mai închise de la orice cerneală decât o hârtie extrem de albă. Luminozitatea unei culori poate fi slăbită sau accentuată de cele ale vecinilor; de exemplu, un petec de albastru înconjurat de o masă de culori precum gri închis și maro închis va părea să difere în nuanță de un petic de același albastru atunci când este înconjurat de culori precum roz și galben.

Întinderea zonei pe care este imprimată o culoare pare să afecteze intensitatea acesteia. Câteva pete mici de roșu, de exemplu, imprimate pe hârtie albă, se vor amesteca cu fundalul lor și vor căpăta un aspect roz; un panou mare de aceeași culoare va arăta perceptibil mai întunecat.

Oricare ar fi scopul ei, culoarea are mai multe șanse să aibă succes atunci când utilizarea sa este planificată de la început decât atunci când un aranjament sau o ilustrație concepută pentru negru are doar o culoare introdusă. Acest lucru este valabil în special pentru imprimarea color tipografică; o pagină de titlu neagră, de exemplu, poate fi stricată prin adăugarea arbitrară de culoare, care va altera echilibrul compoziției.

Lizibilitatea depinde într-o oarecare măsură de contrastul de culoare dintre tip și fundal. Dacă contrastul este inadecvat, ca atunci când se folosește o hârtie gri cu caractere negre, literele nu pot fi văzute suficient de clar; dacă contrastul este prea accentuat, ca atunci când hârtia este extrem de albă, citirea poate deveni o tensiune. Lizibilitatea poate fi, de asemenea, afectată dacă zonele de culoare se răspândesc dintr-o ilustrație în zona de text; acest lucru nu numai că poate întuneca literele, dar poate întrerupe ritmul lecturii prin diferențierea unei părți a textului de cealaltă.

Textul este prin tradiție tipărit în negru, dar alte culori pot fi la fel de lizibile; se spune că verdele închis este deosebit de intens și, prin urmare, potrivit pentru acest scop. Nu există o nevoie sau o cerere evidentă pentru experiment aici, dar pentru scopuri speciale și în pasaje relativ scurte, o altă culoare decât negru poate fi mai atractivă și nu mai puțin lizibilă; la fel cum o altă culoare decât albul poate fi folosită pentru hârtie text.

Culoarea poate fi folosită pentru a îndeplini o altă funcție decât decorarea. Un exemplu comun în acest sens este rubrica în slujbele bisericii, unde cuvintele tipărite cu roșu sunt direcții liturgice mai degrabă decât o parte a slujbei care trebuie rostită sau cântată, sau fac parte din slujbă a preotului, diferit de cea a congregației. Utilizarea a două culori în aceeași linie presupune riscul ca cea mai mică eroare de registru să strice alinierea celor două părți ale liniei. Dar dacă în dramă, de exemplu, numele vorbitorului trebuie tipărit color, iar discursul în negru, riscul de eșec poate fi diminuat prin plasarea numelui într-o linie de la sine.

Culoarea folosită pentru decorarea unei pagini altfel tipărite în negru trebuie plasată cu grijă datorită accentului diferit. Obiceiul de a tipări cu roșu primele litere ale cuvintelor afișate s-a stins din fericire; a fost rău nu numai pentru că a împărțit cuvântul în două părți colorate diferit, ci pentru că a împrăștiat pete de roșu în poziții fără sens pe pagină. În același mod, dacă un capitol începe cu o culoare inițială mare cu marginea din stânga, acea inițială, ca element accentuat de negru sau altă culoare din stânga paginii, tinde să dezechilibreze ceea ce altfel ar fi centrat. aranjament. Culoarea în tipografie este cel mai bine folosită cu scop, pentru a atinge fie o notă subtilă, fie o notă emfatică, mai degrabă decât oricare dintre ele.

De obicei, se presupune că culoarea este mai accentuată decât negrul, dar aceasta este mai degrabă o chestiune de opinie. Bernard Newdigate, maestru-tipărător al Shakespeare Head Press, a preferat să trateze negrul ca fiind mai accentuat decât orice altă culoare și îi plăcea să

tipăriți pagina de titlu în culori, cu excepția titlului în sine, care era în negru.

Culoarea beneficiază de contrastul cu negrul. O linie de afișare, cum ar fi titlul cărții, dacă este tipărită color, poate arăta deosebit de bine cu o linie de tip negru deasupra, precum și dedesubt.

Tipărirea tipărită într-o culoare relativ deschisă tinde să arate mai subțire decât atunci când este tipărită în negru sau în altă culoare puternică. Prin urmare, liniile de afișare care urmează să fie imprimate în culori deschise pot arăta mai bine dacă sunt stabilite într-un caracter relativ îndrăzneț.

§155 · CULOARE NEAMESTEA

Culoarea neamestecată este cea care nu este imprimată pe aceeași parte a foii ca orice altă culoare, ca atunci când, de exemplu, două culori apar în aceeași ilustrație și fiecare culoare este limitată la propriile părți ale imaginii.

Dacă se folosește mai mult de o culoare în plus față de negru, este posibil ca cele două culori suplimentare să cadă pe zonele adiacente. Dacă se plănuiește să se întâlnească, dar să nu se suprapună, poate apărea o linie albă între ei, cu excepția cazului în care registrul este perfect. Este mai bine să proiectați cele două culori pentru a se suprapune foarte ușor. Dacă se suprapun mai mult decât foarte puțin, a treia culoare pe care o combină pentru a o produce poate deveni vizibilă. Chiar dacă una dintre culori este foarte închisă, iar cealaltă foarte deschisă, acestea vor produce în combinație o suprafață mai lucioasă decât culoarea închisă singură, deși diferența de nuanță cauzată în culoarea închisă de coincidența cu cea deschisă poate fi neglijabilă. .

Culoarea neamestecată poate fi, desigur, imprimată în zone plane, în zone granulate sau cu puncte, în puncte mecanice, sau în semiton sau în ton continuu, la fel ca negrul, după procedeul utilizat.

§156 · AMESTECAREA CULORILOR

Amestecul oricăror două culori produce o a treia culoare. Cu condiția ca cernelurile de imprimare să nu fie complet opace, o culoare imprimată peste alta nu o ascunde în întregime pe prima, ci se combină cu aceasta. Cea mai simplă formă de amestecare a culorilor este aceea în care fiecare dintre cele două culori este imprimată în zone solide, una suprapusă pe cealaltă. Negrul poate fi, desigur, combinat cu o culoare pentru a produce nuanțe mai închise.

Intensitatea culorilor amestecate și a culorii pe care le produc împreună pot fi ajustate prin utilizarea graffirii sau a tonului pentru una sau mai multe dintre culori. Albastru imprimat solid peste galben solid, de exemplu, poate produce un verde puternic; un punct mecanic de

albastru imprimat peste galben solid, un galben-verde; puncte de albastru și galben împreună, verde deschis.

Acest lucru se poate face foarte eficient prin utilizarea blocurilor de linii; un artist1 a descris tehnica sa de linie de culoare.

Din schița preliminară se realizează un desen cu cerneală. . . . Gravorul face un bloc de linie și îmi trimite o serie de dovezi pe o hârtie de acuarelă și cel puțin patru trageri într-o cerneală albastru deschis pe o hârtie de cartuş netedă. Pe imprimeurile negre ale hârtiei de acuarelă elaborez tratamentul de culoare.

1 Gordon Cullen: Color line (Penrose anual, 1950).

Este evident că trebuie făcut un desen separat pentru fiecare culoare și acestea sunt pregătite pe probele albastre; solidele sunt desenate în negru solid. Nuanțele (mecanice) sunt conturate și sunt specificate tipul de nuanță și rezistența acesteia. . .,

Dacă sunt disponibile trei culori, se poate produce o gamă extrem de largă de culori prin amestecare. Dacă se folosesc cerneluri tricromatice (§§ 238-9), majoritatea culorilor din spectru pot fi reproduse destul de fidel; Cu toate acestea, culorile acestor cerneluri - galben, albastru-verde (cian) și magenta - nu sunt în sine deosebit de atractive. Dificultatea constă nu atât în tipărire, cât în planificarea unei astfel de lucrări. Originalul pentru fiecare lucrare trebuie desenat separat, precum și conceput pentru a fi combinat cu originalele pentru celelalte tipăriri. Metoda se bazează pe capacitatea artistului de a analiza culorile cu ochiul și de a prevedea rezultatul combinării tipăritelor din originale separate.

Amestecarea elaborată și delicată a culorilor tinde să fie incertă ca rezultat. Dacă, de exemplu, o linie verde foarte subțire urmează să fie reprodusă în lucrări de galben și albastru, există riscul ca în loc de o linie verde să apară una albastră și una galbenă, una lângă alta. Instabilitatea dimensională în originale, în filmul de proces sau în hârtia tipărită, precum și inexactitățile în tipărire, toate pun în pericol registrul perfect. Prin urmare, cea mai sigură formă de amestecare a culorilor se bazează pe utilizarea zonelor de culoare mai degrabă decât pe detalii.

§157 · CULOARE CONTINUOOS

Culoarea continuă este un termen folosit în acest capitol pentru a indica culoarea astfel reprodusă încât multe dintre culorile din spectrul vizibil par să se îmbine unele cu altele, la fel ca tonurile în ton continuu. A reproduce toate aceste culori prin imprimarea fiecăreia separat ar fi iremediabil neeconomic; în schimb, câteva culori sunt combinate pentru a reproduce tot restul. Pentru a realiza acest lucru, fiecare dintre culori trebuie imprimată printr-o metodă care simulează tonul continuu.

Costul pregătirii și tipăririi de pe trei sau mai multe suprafețe de imprimare este ridicat, nu numai din cauza multiplicității proceselor, ci și din cauza lucrului manual calificat, de obicei, necesar pentru a compensa slăbiciunile inerente tehnicii și limitările culorilor. cerneluri. Metodele de diminuare a acestui lucru manual intră în uz general, dar costul este încă considerabil. Mai mult, orice ajustare a unei plăci de imprimare, pentru a crește sau a reduce intensitatea culorii imprimate în orice punct, poate necesita ajustări la celelalte. Registrul, de asemenea, trebuie menținut pe parcursul tuturor proceselor; necesită o pregătire și o imprimare deosebit de atentă.

Din cauza cheltuielilor, culoarea continuă este de utilizare limitată în lucrarea de carte. Când urmează să fie folosit, totuși, poate fi folosit la maximum

avantaj numai de către cei care îl înțeleg; iar această înțelegere poate face posibile economii izbitoare în cadrul costului ridicat al procesului.

Practic, metoda de reproducere a culorii continue în imprimare este de a combina cernelurile albastru-roșu (magenta), albastru-verde (cian) și galbene. Teoria analizei și sintezei culorii este prezentată în anexa D, unde sunt explicați și termenii tehnici folosiți în această secțiune.

Procesul tricromatic poate reproduce doar o gamă limitată de culori. De exemplu, nu poate face dreptate nici unei culori cu o gamă de reflexie mai restrânsă decât cea a cernelurilor utilizate, adică vreo culoare deosebit de pură, strălucitoare. Deoarece majoritatea culorilor sunt un amestec de radiații, dificultățile de acest fel nu sunt adesea întâlnite, dar trebuie să fie întotdeauna așteptate. Clerc1 citează violet-violet al unor flori precum cineraria ca exemplu de culoare care nu este capabilă de reproducere tricromatică.

Analiza culorii cu ajutorul filtrelor colorate este un proces rezonabil de precis; sinteza subtractiva prin imprimare nu este. Imprimările succesive ascund parțial tipăririle anterioare, iar hârtia albă care apare între puncte în imprimarea semiton poate dezechilibra sinteza. Mai rău, cele mai bune cerneluri colorate disponibile sunt departe de a fi exacte în intervalele lor de reflexie și absorbție. Cernelurile galbene nu sunt prea rele în acest fel: cernelurile magenta reflectă prea puțin roșu și mult prea puțin albastru: iar cernelurile cyan sunt extrem de sărace, reflectând mult prea puțin albastru și doar puțin verde. Procesul tricromatic este, prin urmare, cel mai slab atunci când are de-a face cu verde smarald strălucitor, violet, violet și albastrul mai intens. În plus față de corecția de ton deja descrisă în § 127, este necesară corecția de culoare. Anumite zone ale imprimării magenta, de exemplu, ar putea trebui corectate pentru a compensa reflectarea inadecvată a nuanțelor albastru-violet atât în imprimarea cyan, cât și în cea magenta.

Cernelurile tricromatice au fost standardizate2, astfel încât, în cazul în care suprafața de imprimare trebuie realizată în afara tipografiei, imprimanta și gravorul vor fi convenite asupra specificațiilor precise ale cernelurilor care vor fi utilizate. Pentru a compensa incapacitatea lor de a reproduce anumite culori pure și intense, totuși, cernelurile tricromatice ar trebui să fie ajustate în ton, iar suprafața de imprimare va trebui pregătită în acest sens. Alternativ, pot fi necesare imprimări suplimentare, pentru a reproduce o culoare care nu se pretează procesului tricromatic.

Din cauza inadecvării intervalelor lor de absorbție, culorile tricromatice nu se combină pentru a reproduce un negru satisfăcător. Orice imagine care nu are un ton uniform deschis este probabil să necesite o a patra imprimare intensifică în negru sau gri. Lucrul suplimentar afectează nuanțele de

1 clerc: I/ford manual de proces de gravare. A se vedea, de asemenea, GAMBLE pe „Defecte datorate cernelurilor de imprimare” în Procesele sale moderne de ilustrare.

• BS 1480.

alții; reproducerea trebuie să fie planificată pentru patru lucrări — o a patra nu poate fi impusă unei reproduceri în trei culori în ultimul moment. Această imprimare suplimentară într-un ton întunecat poate fi utilă pentru a disimula orice asprime a reproducerii cauzată de o ajustare greșită a culorilor tricromatice unele față de altele.

fi GURA 48. Domeniul de reflexie al unui set de cerneluri tricromatice, care prezintă o slăbiciune generală în cyan și o reflexie inadecvată violet-albastru în magenta. Bazat pe cifra 100 a lui Clerc.

Reproducerea unei suprafețe metalice strălucitoare se face de obicei printr-o utilizare imitativă a culorii, cu galben pentru a reprezenta aurul, gri și alb pentru argintiu și așa mai departe. Reproducerea facsimilă este posibilă prin imprimarea părții metalice a imaginii cu un adeziv și prin ștergere de praf pe o pulbere metalică (bronzare). Strălucirea și aderența pudrei metalice nu sunt permanente, iar suprafața pudrată este extrem de vulnerabilă la aprinderea de la orice tipărit pe pagina de față; este posibil ca o placă bronzată să fie protejată, poate de o frunză de țesut liberă sau răsturnată. Cernelurile metalice pot fi imprimate și prin procese obișnuite.

§158 · PROCESE DE STENCIL

Procesele de șablon, care nu sunt deosebit de valoroase pentru imprimarea pe negru, pot da rezultate admirabile la culoare. Cea mai simplă metodă este să tăiați un șablon și să treceți cu mâna culorile prin el pe foile plate, iar aceasta este o metodă relativ ieftină, dar lentă, pentru tiraje scurte. Lucrarea poate fi realizată prin forță de muncă necalificată, iar șablonul în sine nu trebuie să fie costisitor. Cea mai bună utilizare a metodei este de a transfera pe hârtie pigmenți

mai strălucitori și mai opaci decât cei ai cernelurilor de tipar; se câștigă puțin din utilizarea culorilor plate care ar putea fi la fel de bine reproduse prin imprimare. Șabloanele nu ar trebui, desigur, să fie planificate pentru detalii fine, care este cel mai bine redat în partea tipărită a designului.

Combinând șabloane pregătite fotografic cu imprimarea la mașină, procesul de serigrafie poate produce printuri color economice, cu detalii relativ fine, în tiraje limitate; câteva mii de impresii sunt

de obicei maximul. Opacitatea și luminozitatea sunt din nou caracteristicile rezultatului, iar tipul care nu conține linii de păr poate fi reprodus. Procesul este rar folosit pentru ilustrarea cărților și doar uneori pentru jachete și coperți; tinde să fie mai scump decât tehnicile obișnuite de imprimare, cu excepția tirurilor foarte scurte. Șablonul de serigrafie nu este limitat în design, în același mod ca un șablon obișnuit, în care nicio deschidere nu poate înconjura complet un blank.

§159 · TIPOGRAFĂ

Atât metodele de linie, cât și cele de semiton sunt utilizate în imprimarea color prin tipărire. Ilustrațiile autografice color pot fi produse din decupări în lemn sau gravuri în lemn sau din gravuri combinate cu șabloane. Mai des, zincul este folosit pentru linia de culoare, iar gradarea culorii rezultă din utilizarea hașurilor și a grafurilor, fie că sunt manuale sau mecanice. Punctele mecanice pot fi combinate cu nuanțe plate pentru a da rezultate deosebit de atractive de la blocurile de linii. Avantajul liniei de culoare este că este substanțial mai ieftină decât culoarea continuă (parțial din cauza costului ridicat al retușării semitonale și al pregătirii), poate fi imprimată pe hârtie text și nu există interpolare a semi-tonului. ecran de ton și retușare între original și reproducere.

Cernelurile utilizate în procesele de relief și de suprafață constau, în mod normal, în principal dintr-un pigment suspendat într-o bază de lac; sunt limitate atât în transparență, cât și în strălucire de natura lacului. Cernelurile cu acuarelă pot fi, totuși, imprimate din stereo sau tăieturi din cauciuc și sunt deosebit de strălucitoare la culoare și transparente.

Seturi de blocuri semitonale sunt utilizate pentru reproducerea culorii continue. Corectarea tonului și corectarea culorii sunt ambele efectuate prin gravare fină, care este un proces foarte priceput și proporțional costisitor. „Un gravor fin iscusit, cu timpul dat, poate face din trei plăci monocromatice o transcriere tolerabilă a unui desen în culoare – nu are nevoie de selecție prin intermediul filtrelor de culoare.”1 Pierderea clarității pe care o provoacă gravura fină în blocurile monocrome. apare în blocurile de culoare ca o lipsă de claritate atât în ton, cât și în culoare, iar utilizarea mascării pentru corectarea culorii, precum și a tonului este esențială pentru a lucra de cea mai înaltă calitate.

O anumită corecție a culorii poate fi efectuată și în pregătire, atunci când amprenta crescută și cerneala rezultată pot închide culoarea la nivel local.

Dacă într-un set de blocuri de culoare semiton, fiecare ar fi realizat cu ecranul în același unghi, coincidența punctelor după tipăriri succesive ar forma un model de tonuri deschise și închise care ar interfera cu

* Joc de noroc.

valorile tonale ale imaginii. Prin urmare, fiecare bloc este realizat cu ecranul într-un unghi diferit. Chiar și așa, punctele formează un model de mozaic vizibil (figura 78, pagina 379), dar, deoarece este uniform în ton, nu interferează cu valorile tonale ale imaginii. Un set de blocuri tip tipografie formează imaginea sa cu ton continuu parțial prin suprapunerea punctelor unul peste altul pentru a produce culori prin combinație și parțial prin plasarea punctelor unul lângă altul pentru a simula culorile; acolo unde trebuie să apară evidențieri, hârtia albă este permisă să fie vizibilă, nuanțată doar de puncte mici. Acest lucru este valabil și pentru semitonul de culoare în imprimarea offset.

Datorită eficienței corectării tonului și culorii prin gravare fină și prin discriminarea pregătirii, cele trei culori tricromatice, magenta, cyan și galben, sunt de obicei suficiente pentru originalele care nu conțin tonuri profunde. Pentru originalele de tip mai închis, este necesară o a patra imprimare în negru sau gri.

Pentru calitatea înaltă a tipăririi colorate, adecvată lucrărilor de carte, este potrivită doar o hârtie artistică albă lucioasă. Orice suprafață mai puțin netedă, dură și chiar poate distorsiona tonurile și culorile provocând un plus de dovleac local. Orice culoare de hârtie, alta decât albul, va întuneca reproducerea.

Reproducerea tipografie colorată continuă tinde să fie clară și strălucitoare; în sensul că cele mai subtile efecte dintre toate sunt greu de realizat — deoarece evidențierea se bazează mai degrabă pe culoarea hârtiei decât pe cea a cernelii — poate părea a fi destul de greu. Tonurile cele mai închise, pe de altă parte, pot fi reproduse în mod eficient de pigmenții pe bază de lac utilizați în proces.

Plăcile pentru procese alternative sunt de obicei realizate de imprimantă, dar gravarea blocurilor de tipar tipografie este o activitate separată, iar o minoritate de imprimante sunt echipate pentru gravura prin proces. Blocurile pentru culoare continuă trebuie comandate cu mare grijă dacă gravorul și imprimanta nu funcționează sub același acoperiș și uneori chiar dacă funcționează. Blocurile trebuie făcute pentru a fi utilizate cu cerneluri ale căror intervale de reflexie și transmisie pot fi potrivite cu precizie de către imprimantă și aici este valoros setul British Standard, fie că este în trei sau în

patru culori. Dacă sunt specificate alte cerneluri, trebuie precizată originea acestora; nu este suficient să oferiți un ghid de culoare pe care să-l urmeze imprimanta. Dacă se vor folosi plăci duplicate pentru imprimare, acestea trebuie verificate pe hârtie corectă înainte de a fi acceptate, deoarece erorile relativ minore la duplicare pot deranja echilibrul tonurilor.

Indiferent de procedeul utilizat, costul retușării depinde de natura originalului și de zona de reproducere a acestuia. Retușând, totuși, diferitele procese diferă radical ca cost. Costul blocurilor de tipar tipografie este legat de zona lor. Un set de blocuri pentru o reproducere mică poate fi destul de ieftin, în comparație cu plăci offset sau cilindri de gravură pentru

aceeași reproducere; un număr mare de blocuri, pe de altă parte, ar putea fi mult mai costisitoare decât plăcile sau cilindrii cu suprafața totală corespunzătoare. Tipărirea tipărită în trei sau patru culori tinde să coste mai puțin decât tipărirea offset în cele șase sau mai multe culori care sunt adesea necesare, dar dacă tirajul este scurt, costul ridicat al pregătirii tipăririi poate anula acest avantaj, iar unele bune de patru culori. se realizează acum lucrări de compensare a culorilor. Hârtia artistică, aproape întotdeauna esențială pentru semitonul color tip tipografie, costă de obicei mai mult decât hârtia necretate de calitate la fel de înaltă care poate fi utilizată cu celelalte procese.

§160 · LITOGRAFIE

Pietrele litografice sunt acum rar folosite. Ele, totuși, oferă artistului o suprafață unică de simpatie pentru desen, iar modelele pentru jachete și ilustrații, fie monocrome sau colorate, sunt uneori desenate pe pietre și transferate pe plăci offset pentru o imprimare mai ușoară. Fiecare culoare este desenată pe o piatră separată, astfel încât artistul trebuie să-și planifice amestecarea culorilor și să realizeze singur separarea culorilor. Lucrarea desenată pe o piatră cu granulație foarte fină poate fi transferată eficient doar pe o placă cu granulație similară, astfel încât plăcile să nu rețină de fapt cea mai fină lucrare desenată cu piatră. Ilustrațiile autografice pot fi, de asemenea, desenate direct pe placa offset.

Cromolitografia este în general înțeleasă ca fiind traducerea de către un desenator a designului unui artist într-o suprafață de imprimare litografică. Ilustrația ar trebui să fie concepută pentru o separare a culorilor relativ simplă și un număr limitat de culori. Raportorul poate efectua nu numai separarea culorilor, ci și mărirea sau reducerea, dacă este necesar. Din cauza interpolării desenatorului și a caracterului indirect al procesului, cromolitografia se limitează de obicei la lucrările de afiș.

Fotolitografia, la fel ca tipărirea tipografică, este potrivită atât pentru subiecții de culoare în linie, cât și pentru tonuri și este deosebit de potrivită pentru lucrul pe linie, care include detalii

extrem de fine. La fel ca și în tipărirea tipografică, culoarea continuă este reprodusă în fotolitografie prin intermediul ecranului semiton, cu ecranul plasat într-un unghi diferit pentru fiecare prelucrare; în același mod, evidențierile sunt redate prin expunerea hârtiei, nuanțate cu puncte rare, iar punctele de diferite culori sunt atât suprapuse, cât și așezate una lângă alta.

Gravarea cu puncte nu este mai eficientă în corecția culorilor decât în corectarea tonului și sunt adesea necesare imprimări suplimentare. O metodă obișnuită este utilizarea cernelurilor tricromatice și negre, cu lucrări suplimentare în nuanțe de albastru și magenta din plăci special realizate, pentru a compensa intervalele de reflexie inadecvate în acele culori. În tipografia tipografiei, presiunea forțează cerneala spre exterior pentru a forma o margine tare la punct, iar suprafața netedă și tare a

hârtia conferă punctului o formă uniformă mecanic; imprimarea rezultată tinde să fie clară și strălucitoare. Hârtia de cartuș folosită des pentru imprimarea color offset, în schimb, conferă punctului o formă ușor neregulată, iar lipsa de presiune împrăștie uniform cerneala pe suprafața imprimată, astfel încât imaginea litografică să aibă un aspect plăcut moale și subtil.

§161 · COLOTIP

Colotipul este un proces aparent cu tonuri continue și nu se câștigă nimic din utilizarea lui pentru a reproduce originale în linie, cu excepția unui număr foarte mic sau dacă nu includ detalii extrem de fine. Deoarece nu este potrivit pentru negativele cu contrast clar, corectarea culorii, efectuată pe negativul cu ton continuu, este departe de a fi ușoară. De asemenea, imprimarea este dificilă; Este nevoie de mare atenție pentru a menține uniformitatea tonului, iar orice variație poate deranja echilibrul culorilor. Succesiunea lucrărilor de tonuri aproape continue produce culoare numai prin amestecare și nu apare niciun model de puncte; reproducerea detaliilor poate fi mai clară decât în orice alt proces. Colotipul color este extrem de costisitor în tipărire și poate fi folosit foarte rar în cărți; utilizarea sa se limitează în mare parte la reproducerea picturilor.

§162 · FOTOGRAFIE

Corecția principală a tonului și culorii în fotogravură se efectuează pe negativul cu ton continuu și poate fi completată cu lucru pe pozitiv și, într-o măsură limitată, pe cilindrul însuși. Această corecție eficientă a culorii, combinată cu tonurile bogate posibile într-un proces de adâncitură, face ca trei lucrări să fie adecvate pentru aproape orice tip de original. Cu trei procesări, gravura poate egala bogăția și contrastul tipografiei în trei sau chiar patru lucrări, precum și subtilitatea și moliciunea offset-ului în șase culori și poate depăși ambele procese în densitate și claritate a culorii. Cernelurile transparente pe bază de solvenți produc culori clare și

strălucitoare numai prin sinteză subtractivă, deoarece aproape nicio hârtie albă nu apare prin cerneală, iar tonurile mai deschise nu sunt împărțite în puncte izolate ca în semiton. Pereții celulari subțiri nu sunt de obicei suficient de vizibili pentru a forma un model și, în orice caz, sunt adesea acoperiți de cerneală din celule. Unghiul ecranului este adesea același pentru toate lucrările. Se folosesc ecrane fine, în mod normal 150 sau 175 de linii la inch și ocazional până la 400 la inch, astfel încât imprimarea să dea iluzia unui ton complet continuu. Prin urmare, este unul dintre cele mai atractive dintre toate procesele de imprimare color, dar tinde să fie și unul dintre cele mai scumpe, din cauza costului ridicat de pregătire a cilindrilor; doar pentru curse foarte lungi se va găsi economic.

§163 · ORIGINALE

Imaginea primită de pe o suprafață de către cameră poate fi diferită de cea primită de ochi. Intensitățile, de exemplu, pot fi diferite; un albastru care pare a fi o culoare destul de puternică poate face foarte puțină impresie asupra unui negativ, cu excepția cazului în care se folosește un filtru. Acest lucru permite ca o linie originală să fie marcată cu albastru, pentru a indica întinderea punctelor mecanice sau în alte scopuri, fără a complica reproducerea. În reproducerea culorii continue, intensitățile comparative ale culorilor înregistrate de negativ pot fi diferite de cele văzute de ochi și este necesară grijă în alegerea și utilizarea materialelor artistului. De exemplu, nu trebuie utilizată nicio vopsea albă, în afară de albul proces, pentru orice modificare a originalelor pentru reproducerea în tonuri continue, deoarece camera tinde să vadă vopseaua albă obișnuită ca gri.

Valoarea restrângerii unui artist la utilizarea vopselelor de trei culori este extrem de îndoielnică, din cauza dificultății pe care o va întâmpina în obținerea exactă a nuanțelor cerute de amestec. Rezultatul muncii artistului ar putea fi că imaginea ar fi foarte ușor de reprodus, dar cu greu inspirată pentru a merita reprodusă. Rezultate mai bune sunt probabile dacă artistul este doar avertizat să nu folosească culori deosebit de pure și vii, să nu picteze în straturi transparente succesive și să nu se bazeze pe obținerea unui rezultat de facsimil. Gravorul sau imprimanta poate apoi să facă tot posibilul cu un original rezonabil. Este de sperat că într-o zi va exista o gamă completă de culori ale artistului potrivite pentru reproducere în trei și patru culori.

Artiștii cu experiență pot oferi uneori originale colorate separate, care constau într-un set de desene negre, câte unul pentru fiecare culoare imprimată. Acest lucru evită filtrele și corecția culorilor și face posibilă o reproducere mai ieftină, dar poate avea dezavantajele sale. Caracterul ilustrației este dificil de evaluat, astfel încât autorii și editorii ar putea să nu dorească să o aprobe până când nu au văzut o dovadă color. Registrul precis în original este esențial; artistul trebuie să aibă grijă să folosească suprafețe de desen stabile din punct de vedere dimensional și să introducă semne de înregistrare (cruci fin desenate, deasupra, dedesubt și lângă imagine) pe original

pentru fiecare culoare. Amestecarea culorilor este departe de a fi ușor de planificat, astfel încât artistul nepracticat este probabil să producă o schemă de culori neinspirată.

Dacă subiectul care urmează să fie reprodus este altceva decât o fotografie, cele mai bune rezultate se obțin de la negativele de separare a culorilor cu tonuri continue, luate direct de la subiect. Acest lucru este destul de ușor dacă urmează să fie reprodusă o imagine de un fel sau chiar un obiect static tridimensional; fiecare dintre negativele color pot fi expuse unul după altul. Dacă subiectul este unul care se poate mișca în timpul expunerii sau dacă camera în sine poate fi mișcată, o expunere simultană a tuturor celor trei negative este esențială.

Camerele speciale folosite în acest scop pot produce lucrări bune, dar sunt departe de a fi ușor de utilizat.

Cea mai des folosită formă de original fotografic color este transparența culorii, în care toate culorile de reprodus sunt combinate într-un singur original. Transparentele de acest fel pot fi bazate pe metode aditive, cu un mozaic fin de elemente de filtrare colorate, fiecare dintre acestea, după expunere, transmite una dintre culorile tricromatice aditive; sau pe metode subtractive, cu trei emulsii colorate acoperite una peste alta pe o peliculă. Tipul de transparență mozaic poate fi mărit doar într-o măsură limitată, deoarece mărirea poate accentua mozaicul în sine. Modelul mozaic de pe un film Dufaycolour, de exemplu, este echivalent cu reglajul unui ecran de calibrul 500. Astfel de transparențe dau cele mai bune rezultate atunci când sunt reduse; dacă, pe de altă parte, este necesară mărirea, acestea pot fi mărite la o dimensiune aproximativ dublă, fără a face ca modelul mozaic mărit să devină evident, în special dacă este utilizat un ecran de 133 sau mai multe linii. Pe de altă parte, pelicula cu trei emulsii sau trei pachete poate fi mărită până la aproximativ cincisprezece ori dimensiunea sa fără nicio pierdere evidentă a clarității. Pot fi utilizate și imprimeuri color fotografice și sunt, în general, la fel de satisfăcătoare ca și foliile transparente.

Picturile și desenele care nu sunt făcute inițial pentru reproducere necesită îngrijire și chiar și îngrijirea poate să nu obțină un rezultat cu adevărat satisfăcător; dificultatea cu picturile în ulei, de exemplu, este de obicei de a reproduce relieful pensulei. Artistul de proces își plănuiește opera pentru reproducere, evitând punctele slabe ale tehnicii de imprimare care urmează să fie utilizată și exploatând posibilitățile acesteia, nu numai în culoare, ci și în pregătirea imaginii și în cantitatea de detalii pe care o folosește; pictorul ignoră în mod firesc limitările proceselor de imprimare.

Există diferite tipuri de imprimare color autografică care ar putea trebui reproduse și fiecare va trebui tratată în funcție de meritele sale. Imprimanta poate fi adesea capabilă să urmeze separarea culorilor originale; de exemplu, o litografie în patru culori poate fi reprodusă prin offset fotolitografic în patru culori, folosind aceleași culori.

§164 · DOVEZI ȘI TIPRIRE

Una dintre primele probleme în imprimarea color este reglarea registrului. Imprimările succesive ale unei reproduceri color sunt ajustate între ele în poziție prin intermediul mărcilor de registru, care fie sunt îndepărtate de pe suprafața de imprimare înainte de începerea tipăririi, fie sunt tipărite pe o parte a foii care urmează să fie tăiată în legare. . Menținerea unui registru precis depinde în mod natural de stabilitatea dimensională a suprafeței de imprimare și a suprafeței imprimate, precum și a oricărui material utilizat pentru a produce imprimarea.

s

suprafaţă. Utilizarea electro-urilor și a aparatelor stereo, de exemplu, poate îngreuna înregistrarea din cauza contracției atât la turnare, cât și la fabricarea plăcilor. Hârtia se extinde atunci când absoarbe umezeala, fie din atmosferă, fie dintr-o placă offset umedă, iar stabilitatea sa este vitală pentru succes; o presă offset multicolor poate produce, prin urmare, un registru mai precis decât o succesiune de lucrări între care hârtia are timp să se extindă. Este extrem de dificil să se mențină un registru precis, în timpul lucrărilor succesive, pe întreaga suprafață a unei coli mari de hârtie, iar cele mai bune rezultate se obțin dacă imprimarea color este planificată în coli de dimensiune dublă sau cel mult quad, în loc de quad sau double-quad obișnuit în cartea. Dificultatea tipăririi offset color în dimensiune quad pentru cărțile octavo este că, dacă granulația hârtiei (§ i 85) se potrivește imprimantei, aceasta nu se va potrivi liantului.

Deoarece fiecare tipărire își ascunde parțial predecesorii, ordinea în care sunt imprimate culorile are un efect vizibil asupra rezultatului. La un moment dat, opacitatea relativă a cernelurilor a determinat ordinea în care urmau să fie tipărite și, deoarece galbenul era cel mai opac dintre toate, acesta era întotdeauna imprimat primul. Aceasta este încă regula în unele tipografii, dar nu este neapărat cea mai bună metodă. Pentru ochi, cerneala galbenă este cea mai palidă, iar ajustarea exactă a intensității ei atunci când este imprimată pe hârtie albă este extrem de dificilă. O defecțiune comună este tipărirea prea bogată și prea intensă, pentru a observa contrastul dintre tonuri, iar acest lucru supraîncărcă hârtia cu cerneală și interferează cu intensitatea lucrărilor ulterioare. Cernelurile colorate disponibile acum sunt suficient de transparente pentru ca tonurile mai închise să fie imprimate mai întâi dacă este necesar. Galbenul, imprimat mai târziu și, prin urmare, suprapus cu mai puține imprimări, va adăuga apoi luminozitate imprimării. Ideea este una pentru discuții cu gravor și imprimantă.

Probele color ar trebui să fie întotdeauna scoase de pe suprafața de imprimare reală și de pe hârtia reală care va fi folosită pentru imprimare. Orice diferență de nuanță, suprafață sau capacitate de absorbție între hârtia utilizată pentru imprimare și cea utilizată

pentru imprimare poate duce la rezultate discrepante de la aceleași cerneluri și suprafețe de imprimare.

Gravorul sau imprimanta trimite în mod normal probe color progresive de îndată ce suprafețele de imprimare sunt gata. Acestea constau dintr-o imprimare de pe fiecare suprafață în propria sa culoare, urmată de imprimări combinate în secvență. O posibilă comandă, de exemplu, ar fi:

gri magenta magenta pe gri galben galben pe magenta si gri cyan cyan pe galben, magenta si gri.

§ 164 · DOVEZI ȘI TIPARARE 259

Cu unele procese (§§ 159-62) ajustările de culoare pot fi încă efectuate în această etapă. Dacă, în comparație cu originalul, se consideră că dovezile finale necesită corecție, dovezile finale combinate mai degrabă decât probele din blocuri individuale ar trebui marcate cu modificări. Chiar dacă corectarea unui singur bloc pare a fi simplă, poate afecta celelalte blocuri. Gravorul este cel mai bine lăsat să-și îndeplinească sarcina complicată în felul său.

CĂRȚI

HARTRIDGE, H. - Culorile și cum le vedem - Bell, 1949 - ilustrații.
martin, L. c. și WILLIAM GAMBLE - Color and methods of color reproduction-Blackie, 1923 - ilustrații.

spencer, o. A. - Fotografia color în practică - Pitman: ediția a III-a, revăzută, 1952 - quarto: ilustrații : bibliografie.

Ilustrare

Ilustrarea cărții are sarcini atât pentru tipograf, cât și pentru artist. De alegerea unui ilustrator va depinde stilul ilustrațiilor și, prin urmare, ceva din aspectul cărții în ansamblu, așa că această alegere poate fi considerată o parte a designului cărții. Nu toți ilustratorii înțeleg tehnicile de reproducere grafică și foarte puțini știu să-și exploateze posibilitățile; tipograful, oferind îndrumări și sugestii tehnice, poate fi capabil să remedieze orice deficiențe tehnice ale artistului. Ilustrațiile nu fac decât o parte a oricărei cărți și sunt văzute în cel mai bun mod atunci când în stilul pictural și în metoda de aranjare și reproducere sunt în armonie cu celelalte părți. Utilizarea corectă a oricărui proces de reproducere grafică este aceea care îmbină economia cu exploatarea posibilităților tehnicii. Din aceste motive, aranjarea și reproducerea ilustrațiilor trebuie planificate cu nu mai puțină atenție decât textul și afișarea cărții.

§165 · ARTISTUL

Cea mai bună ilustrare a cărții este de obicei realizată numai de acei artiști care combină entuziasmul creativ și capacitatea artistică cu o stăpânire completă și fără efort a tehnicilor de reproducere grafică. Realizări de acest fel sunt rare, cu excepția artiștilor autografici (§ 173), precum auto-litografii și gravorii pe lemn, care sunt obișnuiți

să lucreze pe o suprafață de tipar. O cerere pentru lucrări autografice există în afara comerțului cu cărți și încurajează tipul potrivit de artist să dezvolte tipul potrivit de abilități în această lucrare. O utilizare mai largă a ilustrației, poate în primele ediții ale cărților importante, ar îmbunătăți în același mod standardul general al ilustrației cărților.

Cea de-a doua cea mai bună ilustrație ar trebui să fie la îndemâna unui artist sau desenator competent care combină unele idei noi cu capacitatea de a exploata metodele de reproducere tipărită. Din numărul limitat de ilustratori de cărți capabili și versatili din Marea Britanie, totuși, nu toți combină idei noi despre stil și mise-en-page cu cunoștințele tehnice. Chiar și al doilea cel mai bun, de fapt, nu este întotdeauna la îndemână.

Vina nu poate fi pusă pe ilustrator; Dacă s-ar putea, ar exista puține speranțe de îmbunătățire a ilustrației cărților. Un artist folosește cel mai bine abilitățile sale creative atunci când îi este trezit entuziasmul. Dacă nu este interesat de cărți, cărțile trebuie făcute interesante pentru el. Uneori, pentru a-și exercita propriul talent și pricepere, artistul devine un ilustrator de carte.

Versatilitatea este o calitate valoroasă la un ilustrator, dar nevoia ocazională de un specialist trebuie recunoscută încă de la început. O carte care tratează o anumită perioadă sau loc, sau cu un subiect sau circumstanță specială, poate avea nevoie de cunoștințe speciale care nu pot fi obținute doar din citirea cărții în sine sau dintr-un studiu superficial în altă parte.

Arta, în sensul său cel mai strict, este de obicei înțeleasă ca fiind o lucrare creativă sau interpretativă în care stilul artistului este afișat în slujba interpretării pe care a pus-o subiectului său. În toate ilustrațiile de carte, în afară de cele mai clare explicative, cum ar fi diagramele geometrice, există sau ar trebui să existe un element de artă. Atât stilul, cât și interpretarea sunt chestiuni care sunt mai bine înțelese prin studiu decât doar prin instinct. Rezultă deci că unele cunoștințe de artă picturală sunt necesare pentru cei care doresc să evalueze valoarea artistică a ilustrației de carte, iar acest lucru este valabil mai ales în momentele în care stilurile contemporane sunt dificil de interpretat decât după studiu. De aceea, tipograful va face bine să studieze arta picturală din trecut și din prezent și să învețe ceva despre fotografie; va putea atunci să aprecieze mai bine valoarea operei unui ilustrator, precum și să discute cu el planuri și, ori de câte ori va fi necesar, să-și apere opera în editură și să-și reprezinte punctul de vedere. Încadrarea ilustratorilor, o sarcină subtilă care oferă atât triumfuri, cât și dezastre, poate cădea altfel în mâini nepricepute, iar ilustrația cărților va suferi o scădere corespunzătoare a calității.

Libertatea permisă unui ilustrator depinde într-o oarecare măsură de scopul ilustrațiilor. În pregătirea unor ilustrații strict explicative, de exemplu, al căror scop este de a clarifica sau de a amplifica un

punct din text sau de a oferi un punct suplimentar la text, ilustratorul lucrează de obicei sub îndrumarea autorului sau editorului, deoarece textul și ilustrațiile sunt interdependente; ilustratorul nu este adesea liber să-și aleagă propriile subiecte și poate chiar trebuie să accepte sugestii editoriale despre stil și prezentare. În planificarea ilustrațiilor fără de care textul ar fi complet, dar care au scopul de a extinde semnificația autorului și de a-și decora cartea, ilustratorului i se poate permite, într-o oarecare măsură, propria alegere a subiectelor, și odată ce i s-a încredințat cu siguranță ar trebui să li se permită lucrării să lucreze în propriul stil, în limitele posibilităților tehnice. Acolo unde ilustrațiile sunt considerate a fi la fel de importante sau mai importante decât textul, ilustratorul are nevoie de mână liberă în

limite rezonabile. Oricare ar fi scopul ilustrațiilor, tipograful va face bine să știe, înainte de începerea lucrărilor, care sunt intențiile ilustratorului.

§166 · SUBIECTUL

Alegerea subiectelor pentru ilustrare poate fi influențată de talentele particulare ale ilustratorului și, la rândul său, va exercita o oarecare influență asupra gestionării sarcinii sale de către artist. Subiectul ales ar trebui, prin urmare, să se preteze tratamentului dorit; posibilitățile sale ar trebui să fie mai evidente pentru ilustrator decât dificultățile sale. O greșeală obișnuită în ilustrarea cărților este să înghesuiți prea multe detalii într-o zonă limitată fără a sublinia un punct focal pentru atenție. Cele mai reușite poze par adesea să fie compuse din unul, sau cel mult două, puncte de interes proeminente, nu neapărat mari sau în prim-plan, restul imaginii servind în principal pentru a susține și chiar pentru a sublinia aceste puncte.

Proporțiile unei pagini obișnuite de carte sunt o încercare constantă pentru ilustrator. Forma înaltă și îngustă se pretează în special unui portret în lungime completă al unei figuri în picioare, dar deseori se așteaptă ca ilustratorul să încadreze o întreagă panoramă de scene și figuri în această formă; probabil că ar prefera pentru o astfel de imagine zona mai largă și mai puțin adâncă obișnuită pentru peisaje. Dacă o ilustrație trebuie să ocupe o pagină întreagă, tipograful poate face bine, poate prin intermediul unei schițe brute, să se asigure că subiectul poate fi încadrat în spațiul disponibil.

Pozițiile paginilor de ilustrare din carte pot fi un factor în alegerea subiectului. Dacă imaginile sunt tipărite cu textul, tipograful poate dori să le spațieze cât mai mult posibil și să evite, de exemplu, plasarea unei ilustrații pe ultima pagină. Dacă ilustrațiile necesită imprimări suplimentare sau separate, pozițiile lor pot fi strict limitate prin tehnici de pliere și cusut (§§ 190, 194); iar ilustrațiile dublu răspândite care rulează continuu de la o pagină la alta sunt, de obicei, cel mai bine plasate în deschiderea centrală a unei secțiuni. Prin orice mijloace sunt produse imaginile, acestea ar

trebui să fie invariabil cât mai aproape posibil de textul relevant; textul și ilustrația larg separate derutează și exasperează în mod natural cititorul.

§,167 · STIL

Stilul în care este desenată orice ilustrație, oricare ar fi subiectul, este în mod natural guvernat de scopul ilustrației. Într-o imagine al cărei scop este de a explica, claritatea și o distribuție precisă a accentului sunt mai importante decât efectul decorativ, iar dispozitivele ornamentale, cum ar fi stiplele mecanice sau o a doua culoare tind să fie folosite pentru a spori claritatea diagramei, mai degrabă decât pentru decorare. Scopurile

tipurile mai frecvente de ilustrare sunt pentru a spori plăcerea cititorului față de text și pentru a decora cartea. Acest lucru se realizează adesea cu succes printr-un tratament deliberat decorativ și uneori mai degrabă formal, ca și cum modelul rigid al paginii tipar și-ar impune natura imaginilor. Este posibil ca, în pregătirea ilustrațiilor de cărți, un artist să fie conștient că fiecare imagine este una dintr-un set și să caute un tratament care să se descurce la fel de bine pentru diferitele subiecte.

Posibilitățile de sugestie și aluzie sunt poate mai puțin des exploatate decât ar putea fi; cititorul care s-a ocupat de text știe deja multe despre circumstanțele subiectului imaginii și multe se pot lăsa imaginației sale. Vederea superficială a unui subiect nu este întotdeauna cea mai bună; un unghi oblic poate dezvălui ceva plăcut neașteptat. O înțelegere a unghiurilor și a luminii, așa cum o posedă cei mai buni fotografi, are posibilități dramatice și poate fi valoroasă pentru ilustrator.

Indiferent dacă stilul ilustrațiilor este similar sau contrastat cu cel al tipografiei cărții, ar trebui să existe o relație planificată între cele două. Imprimanta se descurcă cel mai bine cu ilustrații care ca suprafață și grosimea liniei se conformează textului. Solidele grele necesită cerneală mai bogată decât tipurile delicate, iar imaginile care au o culoare mai deschisă decât zona textului pot părea anemic. Cu toate acestea, având o hârtie adecvată, o imprimantă bună poate imprima zone diferite de text și ilustrații împreună, fără a strica.

Stilurile moderne de artă picturală nu au influențat până acum în mod evident ilustrația de carte în Marea Britanie. Majoritatea ilustrației de carte se limitează încă la convenția naturalistă, prin care imaginea nu reprezintă nimic departe de imaginile transmise de ochi sau de cameră. Artistul modern, pe de altă parte, al cărui stil este acum general acceptat de artiști și amatorii de artă, nu se limitează la realitatea vizuală; ca o reclamă binecunoscută, de exemplu, el poate desena un bărbat cu două capete pentru a indica o privire rapidă la stânga și la dreapta; el poate alege să prezinte ca cea mai mare figură dintr-un grup cea mai importantă în loc de cea mai apropiată: el poate afișa într-o singură imagine toate cele patru laturi ale unui obiect,

care de fapt nu ar putea fi văzut dintr-un singur punct de vedere, dar care ar putea fi văzut unul . după cealaltă. În mod clar, o astfel de libertate de metodă poate avea multe de oferit în anumite tipuri de ilustrații de carte, în care cititorul știe deja despre ce este vorba în imagine și îi lipsește doar interpretarea scenei de către artist.

§168 · DIMENSIUNEA ȘI FORMA

Mărimea și forma imaginilor trebuie adaptate la cerințele subiectelor alese. O succesiune de scene de luptă, de exemplu, poate fi

O INTALNIRE.

10

Nu, fie spune, nu. Nu după asta. Ar trebui să uităm amândoi ceea ce am trăit astăzi. Ceea ce este plictisitor, iar natura ta înclină să se supună a mea. Prin urmare, o responsabilitate pe care nu mi-aș fi asumat-o. Nu ai fi conștient de toată încrederea ta

anxietatea crescândă și gata să întrerupă discursul.

Numai acum învinge, când străinul, gerul, speriat și uimit, vede animalul stând vizavi de el într-o poziție ostilă, așa cum este mai întâi. În clipa următoare, să fie .

sigur, se știe că câinele de la sbowiig este plasat în mine. Ați supraevalua și vrăjmășie sau ură, ați fi întristat și tulburat. Trebuie să aștepți de la mine ceea ce nu pot să-mi dau seama. Ați fi în mod clar exprimat de strălucirea timidă în care mă privesc și aprobați că nu este îngrijorat. Dacă ochi și prin răsucirea mărgelei și, de asemenea, să vă pregătesc de plăcere, găsesc una?

parinte in tbe fel poarta piatra, care in Si wbeii candva esti trist si glas

" " " "" ' " 'Vourorieef, voi putea să te ajut? Și tu

să nu crezi că eu te las să pierzi. Nu Nu NU. Pleacă, te implor, du-te.

Și omul aproape că a intrat în arun și părea că se mulțumeau cu ceva. Doar treptat pasul a încetinit până când a mers mai încet decât înainte.

S-a aruncat încet, ce altceva ar fi făcut-o

toată duritatea și greutatea ei se află acolo sub. buze morbid retractate.

Dintr-o dată omul înțelege, și, de fapt, nu-și reprimă un zâmbet trecător.

Ai dreptate, prietene. Între noi, va rămâne nespus, acel cuvânt care a dat naștere la atâtea neînțelegeri.

Andasifit au fost ceva spart, tbe θ ..

câinele pune cu grijă piatra într-o parte, au fost rostite astăzi între noi. Înclinați-vă pentru a-l reține pe străin pentru mai mult timp.
'''' ff ' ' ' '

Și într-adevăr be umblă pe și în bis absstrae· Un dor de nedescris îl stârnește. Se oprește, nu observă imediat că câinele și se întoarce. Dar chiar în spatele peticcelui, discret și fidel, îl însoțește, de drumuri curbe spre amurg, care sta fără să se gândească, așa cum un câine își urmează stăpânul. Între timp, aceasta a coborât și aproape că nu-l întristează nimeni.   a fi vazut.

până la urmă cineva și-ar fi oferit trupa-

figura 49. Ilustrație de carte neconvențională. Două pagini (nu în ordinea lor actuală) dintr-o carte de presă privată americană ilustrată de Wightman Williams și proiectată de Harry Duncan și artist. Formatul și marginile sunt destul de obișnuite, iar utilizarea unuia mai mic

atitudinea labei, întinderea înainte de la sferturi mari, set, încordate din spate. Cu un mare sej, comandă face mișcări frivole, cbiidishly jucăușe, ca să evoce iluzia ¡iluzia că îndrăznețul măslin. Și apoi, fără un cuvânt, ia în gură piatra pe care răul dits râle să o joace.

Acum sunt inofensiv și nu pot spune mai mult: asta se arată prin încuviințarea din cap cu wbicb se întoarce înapoi. În acest încuviințare este ceva aproape coifidențial, un fel de înțelegere care nu trebuie luat în niciun caz prea în serios. Întreaga afacere este oarecum lipsită de importanță și jucăușă, la fel și purtarea pietrei.

ÎNTÂLTIRE 9

You are.Yoïi ar fi spus, „Eu,”pentru că eu nu sunt naine între noi. Dar, vezi tu, asta ne-ar lua acum/pe mine. Doar ar fi

confuz este încă mai mult. Căci pot să vă confesez SCl·'?') acum că pentru o vreme am fost destul de dezamăgit

eu insumi Acum sunt mai linistit. Nu aș putea decât să vă înșele, să vă înțeleg cât de absolut este la fel pentru mine.

În natură există, dacă este posibil, și mai multe obstacole în calea unei relații reînnoite. Nu ați crede cât de greu este pentru noi.

În timp ce vorbea lui, câinele a perceput că nu era de folos să păstreze pretextul jocului superficial. Într-un fel, era bucuros, dar, în același timp, părea să fie pătruns de un om

Dar acum, când câinele are piatra în gură, omul nu se poate abține să vorbească.

Vrem să fim rezonabili, spune el în timp ce mergem mai departe, fără să ne aplecăm la acest câine. Oricum, nu poate fi ajutat. La ce e bine să ne dezvăluim unul altuia? Anumite amintiri nu trebuie permise deloc. Pentru o vreme, așa am simțit și aproape că te-am întrebat cine

dimensiunea majusculelor romane în textul italic este o întoarcere la stilul Aldine, dar rândurile sunt nejustificate și titlurile sunt olf-<:entre. Ilustrațiile sunt extrem de stilizate, dar se potrivesc bine cu pagina tip. Amplasat în Blado cu majuscule Poliphilus: redus de la ii 1- in. adâncime.

întins pe partea superioară numai a două pagini care se confruntă; figurile individuale se vor potrivi mai bine în paginile individuale verticale. Dacă tipograful și ilustratorul se pot pune de acord asupra dimensiunilor imaginilor înainte de începerea lucrărilor, atât tipografia cărții, cât și ilustrațiile acesteia au mai multe șanse de a avea succes. O succesiune de desene de cap de capitol cu dimensiuni neuniforme, de exemplu, poate determina ca înălțimea capetelor de capitol să fie neuniformă pe pagină; originalele de proporții greșite pot să nu se potrivească confortabil pe pagină. Ilustrațiile mici de coadă sunt cel mai bine să nu se deseneze până când întreaga carte nu este în probă de pagină; abia atunci tipograful poate fi sigur cât loc mai rămâne la sfârşitul capitolului.

Cea mai bună dimensiune pentru majoritatea ilustrațiilor este fie cea a zonei de text, fie substanțial mai mică. Dacă textul și ilustrațiile au aceeași lățime și înălțime, ele au aceleași margini, iar relația dintre ele este accentuată. Imaginile substanțial mai mici, plasate în zona de text, nu vor da impresia că au fost destinate să aibă aceeași dimensiune. Alternativ, imaginile mici pot fi plasate în afara zonei de text, în margini, care pot fi lărgite pe parcursul cărții pentru a le primi: dacă nu va exista un număr mare de ilustrații marginale, acesta poate fi un stil irositor. Ilustrațiile puțin mai mari decât textul, dar nu la fel de mari ca pagina poate părea a avea o dimensiune nedeterminată. Dacă o ilustrație ajunge în marginea cusută a paginii, poate părea a fi incomod de aproape de textul paginii vizate. Adâncimea aparentă a zonei de text, cu care se poate potrivi adâncimea imaginii, este de obicei distanța de la partea de sus a literelor scurte din linia de sus până la partea de jos a literelor scurte din linia de jos; extensiile, titlurile și numerele paginilor par să fie în afara zonei principale. Ilustrațiile care sunt mai adânci decât zona de text pot împiedica apariția oricărei legende pe aceeași pagină și pot împiedica alinierea numerelor paginilor de pe paginile în față.

Valoarea sângerării este îndoielnică. Imaginea nu are cadru alb și poate părea să se îmbine cu fundalul care se află în spatele cărții atunci când este ridicată pentru a fi citită. Marginile cărții sunt decolorate. Costul blocurilor, hârtiei, pregătirii și imprimării este crescut. O parte a imaginii (nu neapărat o parte esențială) este tăiată prematur, în loc să ajungă la un sfârșit natural. Avantajul ca dimensiune este nesemnificativ. În general, sunt de preferat ilustrațiile mari care se opresc înainte de marginea paginii; dacă se utilizează margini minime, marginile imaginilor vor fi în mod rezonabil sigure împotriva relegarii și nu ar trebui să existe confuzie între zona imaginilor și cea a textului. O operă de artă care nu este inițial destinată reproducerii nu ar trebui să curgă niciodată; pictorului

trebuie să i se permită să rețină întreaga compoziție, cu excepția cazului în care se va reproduce doar o mică parte. Când imaginile sunt marcate cu sângerare, trebuie lăsat aproximativ în plus la marginea de sângerare a imaginii după reducere.

Uneori, ilustrațiile sunt planificate să ocupe întreaga sau o parte a două pagini care se confruntă, iar acest lucru îi oferă ilustratorului lățimea suplimentară de care ar putea avea nevoie. Ilustrațiile dublu răspândite de acest fel sunt de obicei întrerupte de canalul în care suportul trage centrul deschiderii; dacă vor fi multe astfel de ilustrații, cartea ar fi bine să nu fie susținută deloc. Cu toate acestea, ilustratorul poate să-și compună desenul în așa fel încât nicio linie sau solidă să nu continue de la o pagină la alta. Dacă se face acest lucru, ilustrația poate fi plasată oriunde în secțiune, în special dacă nu se bazează pe alinierea precisă între cele două pagini; Desigur, pot fi necesare două blocuri separate. Dacă liniile continuă de-a lungul marginii cusute sau dacă o aliniere precisă este esențială, ilustrațiile întinse dublu ar trebui, dacă este posibil, să fie plasate în centrul secțiunii.

Ilustrațiile care sunt mai mari decât pagina de text pot fi pliate într-o dimensiune convenabilă (§ 192). Mărimea ilustrațiilor este discutată aici în legătură cu dimensiunea paginii și zona de text care au fost deja decise. Dacă ilustrațiile sunt o caracteristică importantă a cărții, formatul și zona de text ar putea trebui ajustate pentru a le acomoda.

§169 · SCARE ȘI TOMARE

Scara unei ilustrații poate fi definită ca raportul dintre dimensiunea sa originală și dimensiunea sa în reproducere. Transparentele de culoare, care sunt de obicei foarte mici, trebuie adesea mărite substanțial, dar reducerea este mult mai general utilizată decât mărirea.

Cu excepția cazului în care un artist desenează ilustrații diferite pentru o carte în mod expres pentru diferite măriri, desenele unui artist ar trebui, pe cât posibil, să fie reduse sau mărite cu aceeași cantitate pe toată durata cărții. Scara neuniformă va avea ca rezultat o grosime neuniformă a liniei de la o pagină la alta, iar ilustrațiile vor părea un set de neegalat. Scara afectează nu numai dimensiunea generală a imaginii, ci și puterea detaliilor. Dacă originalul este reprodus la jumătate de dimensiune, majoritatea liniilor vor avea aproximativ jumătate de grosime, iar la hașurare, interstițiile albe vor avea jumătate din dimensiunea lor originală, astfel încât zonele hașurate pot apărea mai degrabă mai întunecate decât în original. Pe de altă parte, liniile fine din original pot fi prea subțiri pentru a le reduce mai mult decât ușor și, deoarece, ca rezultat, ele nu pot fi reduse în aceeași proporție cu celelalte din imagine, grosimea lor în reproducere poate afecta echilibrul accentului. . Un original cu adevărat bine desenat câștigă de obicei puțin sau nimic din reducere;

prin desen pentru reproducere în aceeași dimensiune, artistul păstrează mai mult control asupra rezultatului decât prin desen pentru reducere.

Reducerea drastică ar trebui, de regulă, să fie aplicată numai acelor ilustrații care au fost desenate pentru aceasta sau care în original sunt deosebit de mari. Aceasta poate,

figura 50. Un alt exemplu de ilustrare neconvențională de carte americană, de data aceasta într-o ediție comercială. Ilustrațiile sunt de Marvin Bileck, care împreună cu Gerald Cross a proiectat

s

r^xUMMER w"' trecerea prin. Îmi amintesc mai întâi cărarea lungă de piatră de lângă o poiană din Prospect Park, unde în copilărie am fugit într-un amurg de vară, tocmai la timp pentru a vedea cum aprinzătorul trece din lampă în lampă atingând fiecare manta de gaz . cu capătul înălțat al unui stâlp, astfel încât deodată a ars. De cealaltă parte a acelor lămpi, pajiștea lungă era verde-furtunoasă și întunecată, dar de-a lungul

carte. Situat în Janson, cu seria Weiss Initiais ï : redusă de la 8 in, adâncime.

de exemplu, au un efect dezastruos asupra unei imagini color, deoarece valorile culorii pot fi deranjate de reducere. Atunci când planifică reducerea unei imagini care urmează să fie reprodusă prin semitonuri, tipograful va face bine să vizualizeze efectul asupra detaliilor mai întâi al reducerii și apoi al ecranului. Majoritatea imaginilor care sunt potrivite pentru reproducere la dimensiunea lor originală pot fi ușor mărite, dar mărirea la o dimensiune poate jumătate mai mare va accentua din nou calitățile aspre ale tuturor, cu excepția celor mai clare și mai curate originale.

Reducerea și mărirea sunt măsurate liniar, nu pe suprafață; o imagine marcată pentru reducerea la jumătate va fi redusă la jumătate din înălțime și jumătate din lățime. Dacă o imagine este marcată cu T, gravorul o va reduce la o treime din dimensiunea ei, nu cu o treime.

Ilustrațiile comandate special vor avea, dacă sunt planificate corect, dimensiunea și forma potrivite pentru a se potrivi spațiului disponibil. Ilustrațiile care sunt deja în existență sunt susceptibile să necesite un anumit fel de tăiere pentru a le face să aibă dimensiunea și forma potrivite; acest lucru este valabil mai ales pentru fotografii. Nu toate printurile fotografice sunt perfect dreptunghiulare; gravorul va produce un bloc dreptunghiular din ele fără instrucțiuni, dar tipograful poate dori să ajusteze marginile în felul său. Subiectul fotografiei nu este întotdeauna pătrat pe imprimeu; desigur, nu se dorește întotdeauna să fie, dar tipograful poate fi nevoit să îndrepte o imagine înclinată neintenționat. A corecta înclinarea ușoară a orizontului sau a unei trăsături verticale precum un catarg este destul de ușor; atunci când unghiul camerei face

ca elementele verticale să diverge sau să convergă asupra tipăririi, tipograful poate fi nevoit să aleagă una verticală (de obicei aproape de centrul scenei) pe care intenționează să o alinieze cu părțile laterale ale imaginii (figura 51, stânga).).

Mai des, o fotografie este decupată pentru a-și ajusta proporțiile sau pentru a-și concentra subiectul. Tăiind partea de sus și de jos a unui original înalt și îngust, tipograful poate fi capabil să îl reproducă într-o zonă mică și largă. Adesea nu este nevoie să reproduceți întreaga fotografie; părțile inutile pot fi tăiate din jurul esențialului, astfel încât zona disponibilă să poată fi umplută cu ceea ce trebuie să vadă cititorul, în cea mai mare dimensiune posibilă (figura 51, mai sus).

Scara și tăierea oricărei imagini trebuie de obicei planificate împreună; imaginea este tăiată la o formă din care poate fi redusă sau mărită pentru a se potrivi cu spațiul disponibil. Dacă se cunoaște spațiul disponibil, se cunosc și proporțiile care trebuie impuse originalului; problema este de a găsi dimensiunile la care trebuie tăiat originalul. Cea mai simplă metodă de calcul a acestora, dacă problema este întâlnită suficient de des pentru a justifica o anumită cheltuială, este realizarea sau cumpărarea unui cadru dreptunghiular transparent de dimensiune reglabilă, cu un braț diagonal fixat într-un colț. Acesta poate fi plasat peste original pentru a arăta efectul de cuadratura a imaginii dacă este necesar și al oricărei reduceri propuse. Avantajul unui astfel de instrument este că este

FIGURA 51. Mai sus: dacă partea neesențială a unei imagini poate fi îndepărtată înainte de reproducere, partea esențială poate fi tipărită la o dimensiune mai mare decât ar fi posibil altfel.

Stânga: o imagine care nu este dreptunghiulară și în care subiectul este înclinat neintenționat trebuie tăiată într-un dreptunghi, astfel încât subiectul să fie drept. Coșul de fum oferă o linie de referință verticală.

FIGURA 52. Reducerea unei ilustrații dreptunghiulare de-a lungul diagonalei.

utilizate pe original, iar scara și tăierea sunt stabilite prin referire directă la original, în loc să fie calculate aritmetic și apoi impuse imaginii. Principiul, desigur, este că oricare două dreptunghiuri ale căror diagonale formează aceeași pereche de unghiuri față de laturile adiacente sunt similare în proporții, iar calculul poate fi efectuat schematic sau cu ajutorul unei rigle de calcul sau a unui instrument similar (figura 52).).

§170 · POZIȚIA

Poziția unei ilustrații pe pagină se stabilește adesea de la sine; de exemplu, o imagine a cărei zonă este cea a textului de pe pagină este de obicei plasată în aceeași poziție cu textul. Pe de altă parte,

plasarea de imagini mai mici poate fi o problemă, deoarece ar putea trebui să fie încadrate în text care apare pe aceeași pagină.

Fiecare imagine este îmbunătățită de un cadru de spațiu alb, chiar și unul îngust; dacă ilustrațiile sunt plasate în text, de exemplu, ele pot beneficia de o linie albă deasupra și dedesubt și, poate, un pic pentru a le separa de orice text de ambele părți. Dacă o ilustrație apare în zona de text cu text lângă ea, măsura textului trebuie, în mod natural, să fie restrânsă pentru a o adapta; aceasta tinde să interfereze cu ritmul lecturii și poate provoca dificultăți în compoziție. Orice ilustrație care are o margine orizontală clar definită în partea de sus și de jos pare a fi bine plasată în text dacă marginea de sus se aliniază cu partea de sus a literelor scurte din linia vecină și marginea de jos este aliniată cu baza literelor scurte învecinate. . Imaginile nu ar trebui să fie lăsate să interfereze cu lizibilitatea, fie prin împărțirea unei linii de text în două părți, fie prin încălcarea tipului în sine.

Atunci când o ilustrație apare cu text deasupra și dedesubt, cititorul poate prefera ca ilustrația să apară între două paragrafe, unde există o pauză naturală, mai degrabă decât la mijlocul propoziției. Acest lucru poate părea puțin neîngrijit dacă imaginea are margini orizontale drepte, așa cum au în mod normal fotografiile; astfel de imagini par a fi plasate mai bine între două linii de măsură completă. În plasarea unei ilustrații în zona de text, ca și în plasarea zonei de text pe pagină, o poziție deasupra centrului - centrul optic - poate fi preferabilă centrului însuși. O imagine plasată în partea de sus sau de jos a unei pagini nu provoacă o pauză suplimentară în text.

Dacă ilustrațiile sunt așezate spate în spate pe aceeași frunză, există riscul ca fiecare să se arate prin hârtie pentru a le încurca pe cealaltă și ca, atunci când foile tipărite ajung la panoul de livrare a presei, o ilustrație, întinsă față în față cu altul de pe foaia precedentă, va porni pe ea. Există un pericol deosebit de compensare dacă semitonurile închise sau solidele mari sunt plasate spate la spate pe o coală care urmează să fie imprimată pe un perfector. Deplasarea este un pericol constant cu colotipul, gravura și bronzat

ilustrații, în special, și acestea sunt adesea protejate cu o foaie de hârtie de țesut liber sau cusută. Aceasta este o caracteristică neatractivă a oricărei cărți și majoritatea tipografilor preferă să acorde timp suficient pentru uscare.

Când o imagine nu poate fi încadrată în proporțiile verticale ale paginii, poate fi necesară întoarcerea ei pe o parte. Acest tratament incomod ar trebui evitat ori de câte ori este posibil, mai ales dacă cartea trebuie să fie mare sau grea. Prin obicei, o singură ilustrație de pagină întreagă într-o deschidere apare pe recto, iar ilustrațiile întoarse au picioarele la dreapta. Dacă se urmărește acest obicei, cartea va trebui mutată într-o singură direcție doar pentru toate ilustrațiile întoarse, iar cititorul nu va fi niciodată separat de ilustrație printr-o pagină de text. Dacă ambele pagini ale unei

deschideri conțin ilustrații, așezarea ilustrațiilor pe ambele pagini în același sens va permite cititorului să le vadă pe ambele fără mișcare suplimentară; cu siguranță, toate ilustrațiile de pe o pagină ar trebui să fie la fel, pentru a evita confuzia.

Gruparea cu succes a unui număr de ilustrații pe o pagină sau deschidere este în principal o chestiune de aliniere (figura 80, pagina 382). O colecție de imagini mici de diferite dimensiuni este obligată să arate la întâmplare; pentru a arăta îngrijite și intenționate, trebuie să fie aliniate la cât mai multe margini cu textul și unele cu altele. Aceasta va presupune ca acestea să se conformeze între ele într-o oarecare măsură în profunzime sau lățime sau ambele, și fie individual, fie în sumă, să se conformeze în lățime sau adâncime cu zona de text sau cu suprafața totală alocată ilustrațiilor din întreaga carte. Orice disparitate a marginilor exterioare ale paginii este mai evidentă decât o disparitate la marginea interioară sau în cadrul unor grupuri de ilustrații de pe pagină; neuniformitatea dimensiunii este, prin urmare, cel mai bine ascunsă prin alinierea tuturor ilustrațiilor pe cât posibil la marginile exterioare. Sublinierea pot fi folosite pentru a contribui la aliniamentele de acest fel, fiind plasate, de exemplu, la subsolul paginii, chiar dacă ilustrația de mai sus ocupă doar o parte din spațiul dintre marginea capului și sublinierea.

Pagina recto este tratată în mod tradițional ca fiind mai importantă decât verso și este folosită pentru începutul majorității articolelor preliminare ale cărții; la fel, recto este de obicei preferat versoului pentru ilustrații. În afară de convenții, există puțin sau nimic de ales între recto și verso.

Poziția ilustrațiilor în carte, atunci când necesită tipăriri suplimentare sau separate, depinde de impunerea folosită și de metodele de legare; acestea sunt discutate în §§ 135 și 192.

§171 · NUMEROAREA

Ilustrațiile din text sunt cunoscute sub denumirea de figuri și sunt adesea numerotate în serie, fără referire la pagina pe care apar. Motivul

T

pentru că atunci când textul este compus, operatorul de la tastatură nu poate spune pe ce pagină va apărea vreo imagine. Dacă figurile sunt numerotate în serie, referințe textuale la ele pot fi compuse împreună cu restul textului; în caz contrar, referințele vor trebui introduse ulterior manual. Numerotarea în serie, deși economică în compunere, tinde să fie incomodă pentru cititor, deoarece nu poate spune din numărul figurii pe ce pagină apare. (Această dificultate este întâmpinată numai atunci când cifrele sunt rare și departe de referințe și poate fi atenuată printr-o listă de figuri cu numere de pagină în preliminarii.) Cu toate acestea, nici un alt aranjament nu poate fi posibil dacă referințele textuale la cifre sunt abundente, din cauza

costului ridicat de inserare manuală a referințelor. Dacă, pe de altă parte, există o singură referință la numărul unei figuri la fiecare câteva pagini, cifrele pot fi notate prin numere de pagină, introduse în text după ce cartea a fost alcătuită în pagini. Când două sau mai multe ilustrații apar pe o pagină, acestea pot fi diferențiate prin adăugarea unei litere la numărul paginii.

Plăcile sunt de obicei numerotate într-un stil diferit de cel al paginilor și figurilor; cifrele romane mici sunt adesea folosite pentru preliminarii, arabele pentru pagini și cifre, cifrele romane cu majuscule pentru plăcile monocrome (câte un număr pentru fiecare pagină, indiferent de multe ilustrații apar pe ea) și majusculele romane pentru plăcile color. Acest lucru se datorează faptului că pozițiile plăcilor din carte și, prin urmare, figurile și paginile între care fiecare apare, nu sunt cunoscute până când cartea nu este paginată și poate fi necesar să fie schimbate în ultimul moment. Numerele romane, însă, nu mai sunt destul de familiare pentru a fi convenabile și poate fi preferat un sistem de cifre arabe; plăcile sunt, de asemenea, uneori indicate ca „pagină cu care se confruntă -”. O metodă mai simplă, care poate fi posibilă atunci când numărul de referințe textuale la numerele ilustrației este limitat, este să adăugați o literă la numărul paginii de text precedente. Dacă, de exemplu, o diagramă apare pe pagina de text 160, aceasta poate fi numerotată i6oa; două ilustrații pe o placă îndreptată spre acea pagină pot fi i6ob și i6oc; si o ilustratie pe spatele aceleiasi placi i6od.

Numerele paginilor sunt de obicei omise din paginile pline de ilustrații, pentru a evita distragerea atenției sau derutarea cititorului și, din aceleași motive, titlurile nu apar de obicei imediat deasupra ilustrațiilor.

§172 · SUBLINIERE

Tipografia subliniilor este influențată de lungimea acestora și de spațiul disponibil pentru ele. Sublinierea de cel mult câteva cuvinte sunt adesea plasate cu majuscule romane sau cursive, majuscule mici sau ambele; majusculele și minusculele cursive se potrivesc bine subliniilor care sunt scurte sau de lungime medie; și

legendele lungi sunt de obicei mai lizibile în limba romană majuscule și minuscule. Dacă sublinierea sunt stabilite într-o măsură care conține prea multe ens, sau dacă nu există suficient spațiu interliniar, vor fi incomod de citit; de exemplu, caracterul mic nu ar trebui să fie setat în măsura textului fără meniu și sublinierea poate fi bine stabilită în două coloane în măsura textului; orice care consta doar din două sau trei linii poate fi centrat. Dacă se utilizează litere mari și minuscule romane, este posibil să nu se distingă de setarea textului, cu excepția cazului în care este cu cel puțin două dimensiuni mai mică.

Ilustratorii care sunt și caligrafi încorporează uneori o legenda scrisă de mână în ilustrație, iar acest tratament evită contrastul de

rigiditate a formei dintre o imagine desenată liber și o subliniere tipizată.

Ilustrațiile sunt uneori stricate de includerea numelui artistului. Ilustratorului ar trebui să i se ofere o recunoaștere echitabilă în preliminarii și să fie descurajat să-și scrie numele pe fotografiile sale.

Subliniile care sunt plasate foarte aproape de imagine tind să aibă un aspect neplăcut de aglomerat și pot distrage atenția ochiului de la imagine. Dacă tipul trebuie setat aproape de semitonuri, blocurile vor trebui realizate fără flanșă pe partea legendei.

Poziția cea mai convenabilă pentru orice legendă este una suficient de apropiată de imaginea corespunzătoare pentru ca cititorul să poată asocia imaginea și legendă dintr-o privire. Acolo unde pe o pagină apare o singură imagine, sublinierea poate fi plasată la o anumită distanță de aceasta, deoarece nu există riscul de confuzie. Când mai multe ilustrații sunt tipărite pe o singură pagină, legendele sunt uneori grupate împreună, poate cheia imaginilor nu după poziție, ci după numere de referință. Aceasta face o pagină îngrijită, dar poate fi incomod pentru cititor. Când apare o subliniere între două ilustrații, una deasupra și una dedesubt, spațiul dintre imaginea de jos și linia de sublinie este adesea mărit pentru a sublinia asocierea dintre ilustrația de sus și sublinierea acesteia. Oricare ar fi poziția sublinierii în raport cu imaginea, ar trebui să fie pe cât posibil consecventă pe tot parcursul cărții; acest lucru va face asocierea sublinierii și a imaginii mai ușoară și va da plasarea subliniilor o aparență de scop.

Sublinierea unei imagini întoarse ar trebui, desigur, să fie întoarsă odată cu imaginea, astfel încât ambele să poată fi luate în considerare în același timp.

Sublinierea unei imagini care ocupă întreaga pagină sau aproape întreaga pagină trebuie de obicei plasată pe pagina opusă. Cel mai bun tratament este plasarea sublinierii în zona de text, eventual separând-o de text și de orice note de subsol printr-o regulă și folosind măsura textului. Acest lucru poate implica dificultăți în alcătuirea cărții și, de cele mai multe ori, sublinierea este plasată în afara zonei de text, lângă coada paginii, orientată spre interior, spre ilustrație - un tratament neîngrijit, dar convenabil pentru imprimantă și cititor.

§173 · ILUSTRARE AUTOGRAFĂ

O poză autografică este una care se imprimă singură; tabloul desenat sau decupat de artist formează suprafața de imprimare. Reproducerea autografică are un avantaj față de alte metode prin fidelitatea față de intenția artistului și prin caracterul distinctiv cauzat de natura instrumentelor și a suprafeței suportului. Nu se folosește nicio cameră de proces, dar grija și priceperea și materialele speciale necesare în astfel de lucrări tind să-l facă mai scump decât desenul obișnuit

pentru reproducere. Punctul slab al majorității metodelor autografice este durata scurtă de viață a suprafeței de imprimare și, prin urmare, utilitatea limitată a originalului; orice material suficient de greu pentru a rezista pe o durată lungă este probabil prea greu pentru ca artistul să lucreze cu ușurință.

Autolitografia este una dintre cele mai atractive dintre toate metodele de ilustrare, datorită gamei și subtilității texturilor pe care le poate reproduce piatra litografică. Este un proces ideal pentru edițiile limitate, dar este mult mai rar folosit în Marea Britanie în acest scop decât este gravura în lemn.

Diferențele dintre gravuri în lemn și gravuri în lemn tind să fie subliniate în mod nejustificat. Gravuri în lemn sunt efectuate pe partea de scânduri a unui lemn relativ moale, gravuri în lemn pe firul final al unui lemn mai dur. Atât gravurile în lemn, cât și gravurile în lemn sunt capabile de detalii fine și pot fi folosite în stilul „linie albă”, în care designul este realizat în linii albe incizate în suprafață în loc de linii negre lăsate în relief.

când restul suprafeței a fost tăiat. Metoda liniei negre a fost acum înlocuită de reproducerea liniilor fotomecanice, iar stilul liniei albe, în care imaginea este formată de mormânt în loc de stilou, este în general folosit și preferat.

Gravurile în lemn și gravurile în lemn pot fi electrotipizate și astfel utilizate pentru ediții mari; această practică a fost descrisă ca fiind frauduloasă, dar scopul suportului este mai degrabă caracterul imaginii decât utilizarea lemnului în tipărire, iar electros sunt capabile de o acuratețe aproape completă în duplicare.

Gravura pe metal în relief este rar folosită în Marea Britanie, dar poate produce rezultate atractive, în special în ceea ce privește culoarea. Plăcile de metal de imprimare pot fi furnizate de orice imprimantă, iar un graver multiplu poate fi folosit pentru a marca tonuri pe suprafața tare. Rezistența materialului este mai mare decât cea a lemnului, dar din cauza durității sale, ilustratorul nu poate fi de așteptat să producă pe el detalii la fel de delicate ca pe lemn.

Tăieturile din lino și cauciuc sunt incapabile de orice detaliu fin, dar ambele suprafețe au o afinitate pentru cerneală și suficientă flexibilitate pentru hârtia aspră; sunt adesea folosite pentru imprimarea unor suprafețe mari de culoare. Cerneala acuarela poate fi folosita cu cauciuc.

Gravurile și gravurile în intaglio (incizate) pot fi transferate în offset

plăci pentru tipărire și, deși în reproducere prin orice mijloace își pierd o parte din caracter, ele pot fi totuși făcute pentru a produce ilustrații plăcut neobișnuite. Procesele autografice pot fi, desigur, combinate; lino-cutările, de exemplu, pot fi folosite pentru a imprima culori în combinație cu gravuri în lemn în negru.

§174 · ILUSTRARE FOTOMECANICĂ Ilustrațiile fotomecanice sunt acelea ale căror suprafețe de imprimare sunt pregătite prin efectul luminii asupra substanțelor chimice sensibile la lumină, indiferent dacă se folosește sau nu o cameră de proces. Desenul pentru reproducerea fotomecanică este mult mai ușor decât lucrul pe o suprafață autografică și este posibilă o varietate considerabilă de rezultate. Reducerea camerei poate fi folosită pentru a ascunde orice lipsă de finisare a desenului și poate fi făcută pentru a traduce o imagine obișnuită într-una cu delicatețe. Este dezamăgitor faptul că aceste avantaje nu stimulează artiștii la o diversitate de stil care să țină locul caracterului individual al operei autografice. Scopul reproducerii fotomecanice este de a produce o suprafață de imprimare durabilă, care este avantajul său principal față de metodele autografice; și originalul poate fi folosit de câte ori.

Pentru ilustrarea special comandată de cel mai bun tip, totuși, metodele autografice sunt de obicei preferate, deoarece ilustratorul are mai mult control asupra calității reproducerii. Nu toate tehnicile fotomecanice necesită utilizarea unei camere de proces, iar cele care nu se pot apropia de metodele autografice în fidelitate cu originalul; în acele metode pentru care se folosește un aparat de fotografiat, o parte din calitatea lucrării artistului se pierde de obicei. Acest lucru este valabil mai ales pentru procesele în care este utilizat un ecran în semiton, deoarece ecranul descompune imaginea într-un model de puncte nereglementat de artist.

În scopul tipografului, toate originalele pot fi împărțite în două grupe – cele care sunt pregătite special pentru ediția în mână, fie autografice sau fotomecanice, și cele care nu sunt. Tratamentul celor două grupuri diferă. Atunci când se ocupă de primul, tipograful poate alege în avans metodele tehnice adecvate, dimensiunile și reducerea și poate avea originale concepute pentru a se potrivi acelor metode. Când are de-a face cu acestea din urmă, el trebuie, de regulă, să-și aleagă metodele pentru a se potrivi cu originalele care sunt deja în existență și poate fi nevoit să adapteze originalele pentru a se potrivi cu spațiul disponibil.

§175 · ILUSTRARE LINIE

Ilustrațiile în linie sunt cele care pot fi reproduse (de obicei prin tipărire sau offset) fără a utiliza un ecran semiton sau un ton continuu

proces cum ar fi colotipul sau gravura. Ilustrațiile în linie sunt substanțial mai ieftin de reprodus decât tonul. Resursele metodelor liniilor sunt aproape întotdeauna adecvate scopului desenelor comandate special, mai ales dacă ilustratorul și tipograful sunt familiarizați cu posibilitățile la îndemână. Ilustrațiile în linii pot fi adesea tipărite prin același proces și pe aceeași hârtie ca și textul și au o afinitate naturală cu caracterul, care este în sine o formă de reproducere în linie.

Offset-ul este deseori de preferat decât tipografia pentru reproducerea liniilor. Blocul de relief este limitat în finețea liniei pe care o poate reproduce; și un original de linie care conține hașurare încrucișată apropiată poate fi, după reducere, la fel de dificil de imprimat prin tipărire pe hârtie necretate ca semitonul. Prin natura sa, imprimarea de pe o suprafață în relief tinde să îngroașe imaginea deoarece presiunea utilizată în imprimare forțează cerneala spre exterior de pe suprafața de imprimare. De asemenea, offset-ul tinde să aibă avantajul tipografiei în reproducerea solidelor mari, mai ales dacă hârtia nu este netedă.

Originalele linii sunt de obicei desenate cu creion sau pensulă cu cerneală sau vopsea neagră. Oricare ar fi instrumentul și materialul, toate părțile desenului ar trebui să fie dens negre, iar liniile care nu sunt în mod intenționat încețoșate sau desenate inegal de dragul efectului trebuie să fie ascuțite și curate la margine. Orice linie care scade la grosimea unui fir poate dispărea în reproducere. Dacă se folosește creion, fiecare semn de pe hârtie trebuie să fie negru, oricât de mic ar fi. Ștergerile se pot face prin supravopsire cu alb de proces; dacă se folosește o cerneală neagră rezistentă la apă, nu există pericolul ca alb și negru să funcționeze împreună.

Dacă liniile și solidele desenului trebuie să aibă margini ascuțite, curate, cea mai bună este o hârtie tare netedă, cum ar fi placa Bristol. O hârtie mai aspră poate fi folosită pentru a da un finisaj granulat desenului, dar liniile fine pot fi dificil de trasat, cu excepția cazului în care se folosește o pensulă. O varietate de texturi pot fi combinate dacă originalul este desenat pe hârtie subțire așezată pe diferite suprafețe de suport în timpul lucrului pe diferite părți ale imaginii.

O formă populară de linie originală este pregătită pe o placă de răzuit, a cărei suprafață poate fi răzuită. 1 Suprafața poate fi neagră, iar imaginea este formată prin răzuire pentru a dezvălui materialul alb de dedesubt; sau suprafața poate fi albă și originalul desenat în negru în mod obișnuit, iar textura sa variată cu un instrument de răzuit. Cele două tehnici pot fi combinate și există plăci de raclere speciale care la răzuire expun o suprafață granulată. Ilustrația cu răzuit este uneori condamnată ca imitație de gravură în lemn, iar imitațiile de acest fel sunt, desigur, posibile; Folosit corect, „cu toate acestea, placa de raclere poate conferi o calitate individuală unei imagini și poate prezenta o claritate a muchiei greu de obținut pe alte suprafețe de desen.

1 Figurile 51 (§ 169) și 57 (§ 183) sunt exemple ale acestui mediu.

Există o serie de metode de simulare a tonului într-un desen în linie; au fost deja menționate stipples mecanice și folosirea hârtiei brute cu creion. Atâta timp cât fiecare semn de pe original este negru, semnele pot fi atât de mici sau subțiri pe cât permite reducerea; umbrirea, hașurarea încrucișată și punctele sunt stilurile cele mai frecvent utilizate, iar tonurile pot fi construite cu modele în felul lui

Beardsley. O perie uscată sau „înfometată” și vopsea împrăștiată pe hârtie sunt de asemenea folosite ocazional.

figura 53. De la stânga la dreapta, creion pe hârtie aspră, punct punctat, punct decorativ și pensulă înfometată cu stropire, pentru a simula tonul cu un proces de linie.

O mai mare directitate de reproducere decât în metodele cu aparatul foto și o oarecare economie, pot fi obținute printr-una dintre diferitele scurtături fotomecanice. În loc să pregătească un desen pentru fotografie, artistul poate pregăti o folie transparentă pozitivă sau negativă care este utilizată pentru a imprima până la un bloc de linie sau o placă offset. Avantajul acestei tehnici în realizarea de blocuri de linie nu este izbitor, deoarece natura originalului nu se poate abate departe de cea a unui original de linie pentru fotografiere și este mai degrabă în gravare decât în fotografie cea mai mare parte a costului procesului. -gravarea minciunilor. Desenarea pe un plastic transparent granulat care este folosit ca pozitiv pentru imprimarea unei plăci offset gravate adânc, o tehnică discutată în § 146, are posibilități mult mai mari, producând granule și linii prea delicate pentru cameră sau bloc de linie, limitate. numai prin boabele plăcii offset.

Inversarea de la negru la alb nu este folosită aproape niciodată în ilustrarea cărților. Cu toate acestea, ilustrațiile pot fi desenate pentru imprimare în alb pe un fundal negru sau color; stilul „linie albă” este familiar, deși este de obicei limitat la gravura în lemn. Ilustrațiile sunt uneori desenate în linii negre, dar cu un fundal negru sau nuanță în loc de alb.

§176 · ILUSTRARE DE TON

Ilustrațiile în ton sunt cele care pot fi reproduse numai în semiton sau printr-un proces de ton continuu. Colotipul și gravura tind să dea rezultate mai bune decât semitonul prin offset sau tipărire, dar din moment ce primele sunt

mai scumpe, acestea din urmă sunt cele mai des folosite. Dificultatea particulară a tipăririi tip semiton este nevoia de hârtie de artă pentru reproducere de cel mai bun tip; cea a offset-ului, tendința de slăbiciune a procesului (în stadiul actual de dezvoltare în Marea Britanie) atunci când reproduce o gamă completă de tonuri între alb și negru.

Modelul de puncte al oricărui ecran mai puțin fin decât i 50 poate fi considerat obstructiv și poate absorbi detalii; ecranele mai fine de 150 au nevoie de cea mai mare abilitate în imprimare și (pentru tipar) hârtie artistică de cea mai bună calitate. Controlul asupra intensității locale a culorii de către retușator și presar poate interveni între original și reproducerea acestuia. Din aceste motive, metodele de ton sunt de obicei rezervate originalelor deja existente, care nu pot fi reproduse prin alte mijloace.

Dacă un artist insistă să lucreze cu creion sau spălătorie sau alt mediu cu ton continuu, un ecran cu granulație neregulată (§ 126) poate fi util, indiferent de procedeu, pentru a da reproducerii un aspect mai puțin mecanic. Fundalul poate fi oprit local, astfel încât modelul de puncte sau nuanța de fundal să nu acopere întreaga suprafață a ilustrației.

Nu toate printurile fotografice sunt perfecte pentru reproducerea tonurilor; cele imprimate pe o hârtie în relief, de exemplu, nu pot fi de așteptat să se reproducă bine. Imprimeurile mate pe hârtie granulată și imprimeurile sepia nu sunt cu mult mai bune. Cele mai bune originale sunt tipăriturile violet sau negre pe hârtie lucioasă; definiția ar trebui să fie clară, iar o gamă bună de contrast este mai bună decât un întuneric uniform sau paloarea.

Toate originalele semiton au nevoie de mai multă îngrijire decât originalele în linie, în principal pentru că defecte ale originalului, oricât de ușoare, apar pe suprafața de imprimare și nu pot fi șterse cu ușurință de pe aceasta. Defectele deosebit de frecvente sunt cele care afectează suprafața fragilă a unui print fotografic; agrafele și scrisul pe spate, de exemplu, pot cauza urme care, deși nu sunt evidente pentru ochi, vor fi înregistrate de cameră. În același mod, corectarea și ajustarea originalelor cu ton este mai dificilă decât cea a originalelor în linie. Ajustările la fotografii sunt cel mai bine lăsate pe cât posibil gravorilor și tipografilor care au studiouri în care se desfășoară astfel de lucrări. De asemenea, este necesar un echipament special; o perie cu aer, de exemplu, poate acoperi anumite părți ale unei fotografii cu nuanțe de gri gradate uniform.

Există momente când reproducerea reproducerilor nu poate fi evitată. Reproducerea în linie poate fi de obicei reprodusă în linie, deși cotipul este cel mai precis proces în acest scop. Semitonurile sunt reproduse cel mai bine cu un ecran mai fin decât cel al originalului și cu ecranul într-un unghi diferit. O imprimare bună colotip este perfect potrivită pentru reproducerea în semiton; dimpotrivă, colotipul poate produce de obicei un rezultat tolerabil chiar și dintr-o imprimare grosieră în semiton. Amprentele gravuroase le împrumută-

se simte destul de bine la reproducerea în semiton, mai ales dacă modelul celular este bun.

§177 - CALIGRAFIE

Caligrafia este o scriere grațioasă, fie că este formală sau informală; este de obicei înțeles ca fiind diferit de litere, care este construcția de litere cu stilou sau pensulă sau orice alt instrument într-o manieră prea formală și laborioasă pentru a fi folosită doar pentru comunicare. Succesul în caligrafie se obține doar printr-o practică îndelungată, iar munca unui caligraf de primă clasă tinde să fie costisitoare; scrierea de mână în cărțile tipărite este, prin urmare, de obicei limitată la câteva rânduri de afișare. În prezent, însă, moda scrisului de mână italic câștigă teren și este foarte posibil ca în viitor mai mulți tipografi să fie competenți să producă

caligrafie pentru cărțile pe care le proiectează. O scriere de mână italica clară și grațioasă poate, de exemplu, să facă o caracteristică atractivă a notelor și a sublinierii într-o carte tipărită prin offset; procesul este deosebit de potrivit pentru reproducerea scrisului de mână, iar costul de producție nu este crescut așa cum ar fi prin blocuri de linii. Tipul tinde să arate anemic atunci când este reprodus prin colotip; scrisul de mână, pe de altă parte, nu poate fi stricat de culoarea palidă.

Stilul caligrafiei poate fi, desigur, adaptat la conținutul cărții. Cele mai multe exemple de succes se bazează pe litere de design tradițional; stilurile de litere mai puțin conservatoare au mai mult succes în publicitate. Nu se câștigă nimic prin folosirea scrisului de mână în imitarea tipului; scopul caligrafiei ar trebui să fie acela de a produce un efect care nu ar putea fi obținut altfel.

Planificarea ilustrațiilor poate fi printre sarcinile cele mai pline de satisfacții ale tipografului. Dacă există ceva despre artist în natura sa – așa cum există în natura oricărui designer bun – ilustrația poate oferi mai multe oportunități pentru munca creativă decât disciplina strictă a designului tipografic. În niciun caz, toate căile de stil și metode de reproducere nu au fost încă explorate în mod adecvat și există spațiu pentru experimente și realizare atât de către tipograf, cât și de către ilustrator.

CĂRȚI

BIGGS, JR - Ilustrație și reproducere - Blandford Press, 1951 - quarto: ilustrații. [O descriere a metodelor grafice și a tehnicilor de reproducere.]

BLAND, DAVID - Ilustrația cărților - Faber și Faber: ediția a II-a, 1954- ilustrații: bibliografie. [O istorie concisă și o scurtă prezentare utilă a tehnicilor utilizate acum.] BRINKLEY, JOHN și JOHN lewis - Graphie design - Routledge, 1954- quarto: ilustrații: bibliografie. [Include relatări ilustrate despre munca artiștilor de seamă.]

BUCKLAND-WRIGHT, JOHN-Gravura si gravura: tehnici si tendinta moderna - Studio, 1953 - ilustratii. [Descrie multe procese, inclusiv cele care ar putea fi utilizate pentru ediții limitate, deși nu pentru alte tipuri de producție de cărți.]

CRANE, walter - A ilustrației decorative a cărților vechi și noi - Prima dată publicată în 1896: ediția a 3-a, Bell, 1921 - ilustrații.

DARTON, FJ HARVEY - Ilustrație modernă de carte în Marea Britanie și America - Studio, 1931 -quarto : în principal ilustrații.

JOHNSTON, EDWARD - Scriere și iluminare și litere (Seria meșteșugurilor artistice de manuale tehnice) - Pitman : publicată pentru prima dată în 1907; revizuit de două ori, 23 de retipăriri - ilustrații. [Estențial nu numai în legătură cu ilustrarea cărții, ci și ca introducere în studiul formelor și tipului literelor.]

Vezi, de asemenea, după capitolul 1, jennett; după capitolul ii, gri; după capitolul 13, cur wen și Gamble; după capitolul 15, grifiți; iar în § 241, bland și hassall.

ı8

Hârtie

Hârtia are ingrediente, o structură și funcții mecanice. Este evident faptul că hârtia este materialul principal al cărții – că lucrările de tipărire și legarea eficiente, iar calitățile vizuale și tactile ale cărții depind de alegerea corectă a hârtiei, este mai puțin așa. Faptul că hârtia este de obicei realizată la comandă pentru carte oferă designerului oportunități nu numai pentru îndeplinirea exactă a cerințelor sale, ci și pentru practicarea unei anumite inițiative în specificarea materialului. Aici, ca și în alte părți în designul cărților, inițiativa este prea rară; dar folosirea hârtiei complet necorespunzătoare este destul de comună, iar politicile și tendințele greșite sunt încă de văzut. Hârtiile groase, pufoase, slabe, antice cu greutate pene, de exemplu, sunt încă folosite pe scară largă pentru a da cărților un volum înșelător.

În acest capitol sunt descrise principalele materiale și procese de fabricare a hârtiei, cu referire în special la hârtie text. Există, desigur, nenumărate alte tipuri de hârtie, iar designerul de cărți trebuie să aleagă ocazional hârtia pentru hârtie de capăt, coperți, ambalaje și jachete. Aceste varietăți de hârtie sunt mult prea numeroase pentru a fi luate în considerare aici, dar odată ce se obține o înțelegere generală a hârtiei text, aceasta poate fi destul de ușor extinsă pentru a le acoperi.

Natura oricărui fel de hârtie este determinată de materialul din care este făcută și de procesele care duc la realizarea acesteia. Nu există o gamă fixă de calități de hârtie; caracteristicile se pot realiza la comanda, in limite. O foaie de hârtie este o covorașă subțire de fibre de celuloză, împâslit împreună prin suspendarea în apă și apoi scursă. În linii mari, conversia fibrelor în hârtie începe cu reducerea la pastă a materiei prime. Pulpa este apoi prelucrată și formată într-o foaie; în cele din urmă, foaia este trecută prin etape ulterioare pentru a induce orice caracteristici de suprafață pot fi necesare.

§178 · FIBRE ŞI PULPA

Fibrele de celuloză utilizate în fabricarea hârtiei sunt cele care formează scheletul diferitelor tipuri de vegetație; înainte de a fi prelucrate, acestea trebuie curățate de incrustațiile lor lemnoase și de altă natură. Diferit

tipuri de fibre sunt adesea amestecate într-o singură coală de hârtie, pentru a obține combinația dorită de caracteristici.

Există trei surse principale de fibre celulozice; primul include bumbac, in și cânepă. Fibrele din aceste materiale sunt cunoscute ca celuloză normală sau simplă și sunt slăbite mai puțin decât orice alt tip de celuloză prin procesele drastice de purificare care duc la fabricarea hârtiei. Diverse tipuri de iarbă, cum ar fi sparta și paiele, formează a doua sursă de fibre; acestea sunt fibre de celuloză compuse, care tind să fie slăbite într-o oarecare măsură în cursul reducerii lor la pastă și care, prin urmare, formează o hârtie destul de mai puțin durabilă decât primul grup. A treia sursă de fibre este lemnul, care produce o altă formă de celuloză compusă; aceasta formează o hârtie care este mai puțin durabilă decât orice compus din iarbă compusă sau fibre simple. Bumbacul, inul și cânepa sunt de departe cele mai puternice și mai costisitoare materiale fibroase pentru fabricarea hârtiei. De regulă, acestea sunt folosite numai pentru cele mai bune lucrări. Materia primă constă din diferite tipuri de cârpe, deșeuri, capete de frânghie și așa mai departe; se sortează, se toacă în bucăți mici, se pune praf și se fierbe în sodă caustică pentru a îndepărta impuritățile și pentru a slăbi colorantul artificial.

Bumbacul produce o hârtie albă extrem de puternică; se amestecă cu inul pentru a produce hârtie de cea mai bună calitate. Fibrele de in fac o hârtie extrem de rigidă și puternică; Datorită rigidității sale, este rareori sau vreodată folosit singur. Inul și bumbacul sunt combinate în hârtie de bancnote și lucrate manual, dar sunt rareori folosite pentru a face hârtii de carte în cantități mari. Cânepa este rară și costisitoare și este rareori folosită singură; cele mai înalte calități ale hârtiei din India constau în principal în cânepă. Rezistența la rupere și pliere a hârtiei din celuloză simplă se datorează în parte lungimii fibrelor, iar dintre toate fibrele menționate cânepa este cea mai lungă.

Mijloacele prin care materia primă este redusă la pastă depinde parțial de natura materialului și parțial de rezultatul dorit. Pentru a pulpa grupul compus al fibrelor, spartul sau paiele sunt sortate, uscate, prăfuite, fierte, spălate și albite. Iarba de spart este cel mai comun material pentru cele mai bune calități ale hârtiei de carte fabricate în Marea Britanie (este mai puțin utilizată în străinătate). O proporție de pastă de lemn se adaugă de obicei la hârtiile de spart, pentru a facilita rularea pe mașina de fabricat hârtie și pentru a crește rezistența foii finite. Hârtiile offset și gravur, și hârtiile de corp pentru hârtii de artă și cromo (§ 184), sunt de obicei mai mult de 50 la sută. sparta, echilibrul fiind lemnul. Hârtiile de esparto deosebit de bune sunt produse în Scoția, datorită rezervelor ample de apă curată și moale disponibile acolo.

Hârtiile de spart tind să fie mai voluminoase decât cele din fibre de lemn și nu sunt deosebit de rezistente. Stabilitatea lor dimensională este bună; contracția și expansiunea lor mică, dar uniformă, atunci când sunt uscate și umezite, face

sunt ideale pentru litografie. Aceștia iau bine vopseaua și tind să fie destul de opace, cu o culoare cremoasă plăcută. Hârtiile de spart

primesc și rețin un bine filigran. Calitatea lor cea mai izbitoare este totuși suprafața lor curată, moale și plăcută, cu afinitatea sa naturală pentru cerneală.

Paiele, deoarece sunt de casă, sunt mai puțin costisitoare decât spartul și au fost folosite ca înlocuitor în timpul războiului. Poate fi redusă la pastă prin procese similare cu cele utilizate pentru spart și face o hârtie cu mai puțină rezistență la rupere și cu o întindere rezonabilă uniformă atunci când este umezită. Aspectul unei foi atunci când este ținută la lumină – aspectul său transversal – are o tendință marcată de apariție pete, din cauza nodurilor minuscule zdrobite de calandrele (§ 180) ale mașinii de fabricat hârtie, dar o hârtie suficient de albă și opacă. cu o suprafață netedă, apropiată și uniformă poate fi făcută din paie. De manevrat, hârtiile de paie sunt dure și șocănoase, cu o bună rezistență la lac ceea ce le face utile pentru jachete.

Din lemn sunt produse multe tipuri de fibre. Există două grupe principale de pastă de lemn; celulozele mai bune sunt cele care au fost purificate chimic, prin fierbere cu solutii acide sau alcaline; cele mai ieftine nu sunt deloc purificate, ci sunt pur și simplu măcinate mecanic. Primul proces produce ceea ce este cunoscut sub numele de pastă chimică de lemn, cel de-al doilea, pastă mecanică de lemn.

Lemnul care urmează să fie purificat chimic este mai întâi îndepărtat de coajă, iar nodurile pot fi găurite în această etapă. Lemnul este apoi tăiat în așchii și fiert pentru a îndepărta impuritățile și incrustațiile lemnoase din fibre. Culoarea este îndepărtată prin albire. Pulpa de sulfit, care este de uz general în Marea Britanie, este produsă prin fierbere cu diferite tipuri de lichior de bisulfit. Diferite metode de digestie produc diferite grade de pastă de sulfit: pasta de albire puternică (care nu este slăbită substanțial prin albire) este folosită pentru hârtiile cartuş și uneori pentru amestecarea cu lemnul mecanic din hârtie de ziar; pasta de albire usoara este amestecata cu sparta pentru a produce hartii de imprimare de buna calitate; pulpa albită este folosită în hârtiile de imprimare mai moi, pentru care curățenia, opacitatea, volumul și albul sunt mai importante decât rezistența. În general, hârtiile sulfite tind să fie mai puțin voluminoase decât spartul și puțin mai puțin opace, cu un aspect curat; culoarea alb strălucitor este o caracteristică atractivă a materialului. Pulpa de sulfit este deosebit de versatilă și poate fi tratată pentru a produce orice, de la hârtie absorbantă la bancnote.

Lemnul pentru pulverizare prin mijloace mecanice este mai întâi decojit. Apoi este măcinat până la pulpă împotriva pietrelor de tocitură, răcit și curățat cu apă, apoi este cernut și strecurat pentru a îndepărta așchiile și cocoloașele. Omiterea procesului îndelungat de fierbere, care face ca lemnul mecanic să fie extrem de ieftin, lasă toată incrustația lemnoasă în pastă și face ca materialul să fie mult mai scăzut ca rezistență și durabilitate față de chimic.

fibre tratate. Hartia mecanica poate fi foarte opaca, cu un volum bun si cu o capacitate de absorbtie buna; hârtia, totuși, nu este suficient de rezistentă nici pentru a-și susține propria greutate în timp ce este umedă în timpul fabricării, nici pentru a fi utilizată, decât dacă este întărită cu o proporție (de obicei aproximativ 15 la sută) de pastă chimică; este neplăcut de pufos la imprimare, iar după o perioadă de expunere la lumină, din cauza conținutului de materie lemnoasă, devine decolorat și fragil. Diferite metode de măcinare produc diferite calități de pastă. Pulpa macinata fierbinte se face cu foarte putina apa in macinata; este folosit pentru hârtie de ziar și pentru hârtii antice mecanice voluminoase. Pulpa măcinată la rece, făcută cu mai multă apă și o presiune mai ușoară împotriva pietrelor de șlefuit mai netede, este mai puțin voluminoasă și pufoasă și are o suprafață (finisare), o opacitate, aspect și o senzație mai bune. Pasta mecanică albită este albită doar superficial, pentru a străluci culoarea și a îmbunătăți calitățile de imprimare; este uneori amestecat cu 30 până la 40 la sută. sau mai mult sulfit pentru a produce o hârtie de carte inferioară.

§ 179 · PRELUCRAREA PULPEI

Procesele pregătitoare pe care trebuie să le sufere celuloza depind parțial de natura sa și parțial de cea a hârtiei necesare. Procesele descrise pe scurt aici sunt procesele principale uzuale în această etapă și fiecare poate lua diferite forme.

Prima poate fi ruperea și spălarea. Motorul de rupere constă în esență dintr-o rolă cu bare care se rotește aproape de o placă zimțată. Fibrele, suspendate în apă, sunt târâte între rolă și farfurie și prin aceasta sunt deznodate și separate unele de altele. Ele pot fi, de asemenea, albite în această etapă, iar înălbitorul și orice impurități vor fi spălate în timp ce pulpa este în motorul de spargere. Albirea separată este un proces mai costisitor, dar produce o fibră mai pură și mai puternică.

Bătaia este procesul central al acestei etape, făcând mai mult decât oricare altul pentru a determina natura hârtiei; din aceeași fibră, diferite tipuri de bătăi pot produce orice, de la un blotting la o hârtie rezistentă la grăsime. Motorul de batere este similar cu motorul de rupere, dar, în loc de barele contondente ale rolei, se folosesc bare de ascuțire și materiale diferite. Baterea mai întâi desface fibrele și pare să expună materialul adeziv din interior, ceea ce le face să se lipească împreună atunci când se face hârtia;1 apoi se desface capetele sau le fibrilează, mărind rezistența și compactitatea hârtiei; in cele din urma taie fibrele la diferite lungimi, in functie de tipul de hartie necesar. Bătuirea prelungită conferă duritate și zdrăngănit hârtiei, făcând-o mai puțin absorbantă; dacă pulpa este bătută

1 Există o anumită îndoială cu privire la aceasta; ce se întâmplă de fapt în timpul bătăii nu este cunoscut cu certitudine.

prea lungă, hârtia poate fi fragilă, neelastică și decolorată. După o scurtă perioadă de bătaie, hârtia va fi voluminoasă și opaca, ca în țesătura antică (§ 184); baterea de lungime medie produce o hartie mai subtire si mai dura, cu o suprafata buna; bătaie lungă, o hârtie subțire puternică, cu absorbție și opacitate reduse.

figura 54. Deasupra, motorul de rupere; mai jos, batatorul.

Încărcarea este adăugarea de mineral la fibra din bătător. Cea mai comună formă de încărcare este argila de porțelan în diferite calități. Dioxidul de titan este foarte scump și este folosit în mod normal cu argila de porțelan; este extrem de alb și opac și are o putere excelentă de acoperire, astfel încât utilizarea sa face o hârtie nu numai mult mai albă și mai opacă, dar și mai puternică datorită cantității reduse de încărcare necesară.

Adăugarea încărcării face hârtia mai ieftină (cu excepția cazului în care se utilizează titan), mai opac și mai compact; în special în hârtiile de dimensiuni moi sau nedimensionate, face culoarea mai strălucitoare și mai uniformă; materialul este foarte receptiv la cerneala de imprimare și îmbunătățește calitatea de imprimare a suprafeței, mai ales atunci când hârtia este fabricată din lemn chimic. Deoarece mineralul, spre deosebire de fibre, este inert, adăugarea de încărcare reduce

dilatarea și contracția hârtiei în schimbarea umidității. Încărcarea prea mare reduce rezistența hârtiei, volumul și durabilitatea și diminuează efectul de dimensionare; hârtiile foarte finisate care conțin prea mult minerale tind, de asemenea, să se deterioreze în condiții umede. Hârtia de imprimare obișnuită conține de obicei aproximativ 15 la sută. încărcare, imitație de artă (§ 184) până la 30 sau 35 la sută.

Dimensionarea motorului se realizează prin adăugarea de mărime - de obicei rășină, amidon sau sticlă de apă - la pulpa din bătător. Rășina îmbunătățește claritatea, culoarea și finisajul hârtiei, dar îi reduce opacitatea; este susceptibil la lumină și aer, astfel încât, în decursul timpului, multe hârtii de dimensiunea unui motor pot avea tendința de a-și pierde rezistența la cerneală și o parte din culoare și rezistență. Sticla cu apă este rezistentă la ulei și crește durabilitatea hârtiei. Mărimea animalului este rar adăugată în bătător, datorită costului ridicat; este cea mai bună formă de mărime, iar adăugarea ei este cunoscută sub denumirea de dimensionare a animalelor. Dimensiunea motorului poate îmbunătăți finisajul hârtiei și controlează măsura în care aceasta absoarbe cerneala de imprimare, indiferent dacă este pe suprafața sau pe corpul foii.

Vopsirea și colorarea sunt procese ulterioare efectuate în motorul de batere. Potrivirea precisă a culorilor în fabricarea hârtiei este extrem de dificilă; natura materialelor și a proceselor anterioare și ulterioare au toate efectul lor asupra culorii. Există mai multe tipuri diferite de material de colorat. Unele dintre culorile minerale au o

greutate specifică mare, astfel încât atunci când hârtia este făcută, ele se scufundă pe partea inferioară a foii și o fac mai închisă la umbră decât partea superioară. Sunt rapid la lumină și atmosferă și produc nuanțe delicate. Coloranții gudronului de cărbune produc o hârtie mai puțin față-verso, sunt ieftine și pot fi găsite într-o gamă nelimitată de culori; multe dintre ele, totuși, se deteriorează la lumină și sunt sensibile la căldură și umezeală.

§ 180 · MAȘINA DE FOURDRINIER

Mașina de fabricat hârtie pe care se realizează cea mai mare parte a hârtiei de imprimare este cunoscută sub numele de Fourdrinier, de la numele primilor deținători ai brevetului din Marea Britanie. Aproape orice Fourdrinier este uriaș; cel mai mare este colosal, iar aceste mașini sunt de fapt printre cele mai mari mașini de producție unice din lume. Hârtia este realizată într-o bandă continuă și bobinată când este finalizată, chiar dacă mai târziu trebuie să fie tăiată în coli.

Pulpa, din care aproximativ 99 la sută. este apă, se toarnă pe o plasă de sârmă continuă, care se deplasează, care este scuturată ușor dintr-o parte în alta pentru a împiedica toate fibrele să se așeze pe direcția de mers (direcția mașinii). Oricât de bine finisată ar fi hârtia, tinde

1 Comitetul Asociației Bibliotecii pentru Durabilitatea hârtiei a recomandat în 1930 ca o hârtie suficient de durabilă pentru o utilizare satisfăcătoare a bibliotecii să nu conțină mai mult de 15%. de încărcare (Constructia de carte).

să fie marcat de sârmă și puțin mai aspru pe partea inferioară sau „partea greșită” a foii. Pasta lichidă este împiedicată să curgă de pe părțile laterale ale sârmei de către deckle, o curea care se mișcă de-a lungul fiecărei margini a sârmei și care, dacă este necesar, poate fi deplasată spre interior pentru a produce o bandă de hârtie mai îngustă. Lățimea maximă de fabricație a mașinii este cunoscută și sub denumirea de deckle. Pe măsură ce sârma, întinsă subțire cu pulpă, avansează — iar cea a unui aparat de hârtie de ziar poate călători cu 1.500 de picioare pe minut sau mai mult — apa se scurge din pulpă și fibrele sunt simțite împreună; Drenarea este accelerată de rolele tubulare și cutiile de aspirație sub sârmă.

Când foaia a început să se formeze, este presată în jos de o rolă acoperită cu sârmă goală, numită dandy-roll. Acest lucru presează mai mult din apă din foaie și o închide și este adesea folosit pentru a imprima un anumit tip de filigran. În punctul în care învelișul de sârmă al rolei atinge foaia, fibrele sunt ușor apăsate în jos, astfel încât hârtia să fie mai subțire și mai transparentă în acel punct decât în altă parte. Cel mai des folosit tip de dandy-roll acum în uz are o acoperire din sârmă țesătă fin, care lasă un model țesut fin și uneori aproape imperceptibil în foaie; hârtia de acest fel este cunoscută sub numele de țesut. Un alt tip de rulou dandy are un model de rețea de fire, cu fire subțiri apropiate care trec pe direcția mașinii și fire groase, larg distanțate de-a lungul; hârtia realizată în acest stil este cunoscută sub denumirea de laid. Hârtia întinsă este o imitație, în ceea ce privește marcajul cu apă, a vechilor hârtii lucrate manual,

care până la sfârșitul secolului al XVIII-lea erau întotdeauna realizate cu un filigran așezat derivat nu dintr-o rolă, ci din sârma pe care era hârtia. făcut; este de fapt un anacronism și, ca atare, este uneori considerat nepotrivit utilizării moderne. Tipografia, însă, nu este în general intolerantă la anacronisme; Indiferent de originea sa, filigranul este unul atractiv și este încă folosit frecvent pentru cărți importante. Mai puțin obișnuit este spirala dandy, în care direcția firelor de lanț este transversală și nu de-a lungul direcției mașinii; par să facă mai mult pentru a opri curgerea pulpei sub dandy și astfel conferă un aspect ușor diferit foii.

figura 55. O comparație foarte aproximativă între aspectul hârtiei țesute (stânga) și așezat.

U

figura 56. Deasupra și vizavi, mașina de fabricat hârtie Fourdrinier.

Nu există nimic care să împiedice un tipar sau un editor să facă un dandy-roll cu propriul său filigran; costul nu este excesiv, în comparație cu cel al câtorva tone de hârtie, iar la facturarea hârtiei realizate din această rolă fabrica de hârtie poate deduce procente. din suma facturată până la rambursarea întregului cost al rolului. Rolul ar fi atunci proprietatea morii, nu a editorului; în orice caz, utilizarea sa ar fi limitată la o singură moară. Un filigran bine conceput ar trebui să cadă întotdeauna în aceeași poziție pe foaie. Cea mai bună poziție este, probabil, lângă marginea foii, astfel încât filigranul să apară în marginile paginii, unde va fi clar vizibil și nu va interfera cu imprimarea. Un filigran vizibil poate slăbi un solid imprimat peste el.

După trecerea sub ruloul dandy, hârtia este supusă aspirației sau presiunii, sau ambelor, care măresc rezistența și compactitatea foii, îi reduc volumul și îi netezesc suprafața prin îndepărtarea unei părți din finisajul aspru conferit de pâslă care ia greutatea foii de fibră în mișcare imediat după ce trece de dandy-roll.

Hârtiile cu două fire sunt realizate pe Fourdrinier cu două fire; două fire separate formează două foi separate de hârtie care sunt presate împreună când sunt încă umede, cu partea de sârmă a fiecăreia spre interior. Rezultatul este că hârtia are fețele perfect uniforme, nu prezintă urme de sârmă și este ideală pentru procesele de imprimare la suprafață, în special în imprimarea color. Hârtia de acest fel nu poate fi făcută în substanțe sub 23 lb. demy (§ 185).

Cilindrii de uscare sunt cei care extind mașina Fourdrinier la dimensiunea sa enormă; hârtia este purtată de o bobină nesfârșită de pâslă în jurul lungului șir de cilindri încălziți cu abur care usucă apa din foaie. O parte a drumului de-a lungul seriei de cilindri de uscare este un set de role de netezire sau calandre; hârtia poate trece pe lângă aceste calandre intermediare ale mașinii, deoarece reduc volumul considerabil, dar majoritatea hârtiilor bune cu un finisaj

neted trec printre ele, pierzând o parte din rugozitatea lăsată de sârmă și pâslă.

DRIEU PART---------------► CALENDRĂ

După un alt set de cilindri de uscare, hârtia ajunge la calandrele mașinii, ceea ce îi poate oferi orice fel de finisare netedă până la o suprafață cu adevărat netedă și uniformă. Dacă se dorește un finisaj excepțional de neted, hârtia a fost de obicei foarte încărcată; este amortizat pe calandrele mașinii și rulat cu greutatea lor. Acest finisaj cu apă tinde să sublinieze orice pete și impurități care pot exista în hârtie.

§ 181 · PROCESE SEPARATE

Procesele separate sunt de obicei reduse la minimum pentru hârtia de tipar industrial, din cauza costului acestora; acestea sunt, totuși, uneori necesare atunci când hârtie este necesară pentru a îndeplini o funcție specială.

Dimensiunea cuvei animalelor nu este invariabil un proces separat, deoarece echipamentul necesar poate fi conectat la mașina de fabricat hârtie, dar acest lucru este neobișnuit. Hârtia este scufundată într-o cuvă de gelatină și transportată peste o serie lungă de role goale care o usucă prin contactul cu aerul fierbinte. Hârtia va lua apoi scrierea, ștergerea și rescrierea extrem de bine și, într-adevăr, procesul este de obicei rezervat hârtiei de scris. Dimensiunea cuvei, care lasă un strat de dimensiune pe suprafața hârtiei, întărește foaia și îi îmbunătățește foarte mult rezistența, durabilitatea, senzația și aspectul.

Hârtiile mai puțin costisitoare sunt uneori de mărimea unei cuve cu feculoză, o formă de amidon și, uneori, pe Fourdrinier se aplică un strat subțire sau „lips” de acest tip înainte ca hârtia să treacă printre cilindrii de uscare. Deși mai puțin eficient decât mărirea cuvei animalelor, acest proces este mult mai ieftin; în combinație cu dimensionarea motorului, crește foarte mult rezistența la cerneală.

Glazura cu plăci este un alt proces costisitor, de obicei rezervat pentru hârtiile făcute manual, cu matriță și cele mai bune hârtie realizate la mașină; foile sunt presate sub role, între plăci metalice vitrate. Acest lucru conferă un finisaj mai fin și mai durabil decât poate fi obținut prin alte mijloace; suprafața este mai moale, mai lucioasă și mai uniformă: nu există nicio scădere a culorii și mai puțină reducere a volumului.

Metoda obișnuită de a produce o suprafață strălucitoare este prin super-calandrare; aceasta presupune umezirea hârtiei și trecerea ei printre un set de role

separate de cele de pe Fourdrinier. Greutatea rolelor tinde să decoloreze ușor hârtia, iar prin zdrobirea și răspândirea oricăror noduri sau impurități în hârtie le pune în valoare. Finisajul este mult mai puțin durabil decât un finisaj glazurat, dar din moment ce scopul său este de obicei să accepte imprimarea în semi-ton, acest lucru nu contează foarte mult; odată ce imprimarea este finalizată, finisajul nu mai este necesar.

La părăsirea Fourdrinier-ului și a oricăror procese separate, hârtia finalizată este tăiată în coli, cu excepția cazului în care urmează să fie imprimată din bobină. Nicio hârtie nu ar trebui să treacă direct de la moară la tipar dacă acest lucru poate fi evitat, deși majoritatea fabricilor sunt echipate pentru maturarea artificială a hârtiei; la maturare, o coală poate schimba dimensiunea cu o fracțiune de inch, iar o pauză de cel puțin câteva zile pentru condiționare fie la moară, fie în depozitul tipografiei va face posibilă o înregistrare mai apropiată.

§ 182 · HÂRȚII CREATE

Hârtiile cretate sunt cele care constau dintr-un miez sau bază de hârtie obișnuită acoperită pe o față sau ambele cu un material mineral. Acest tip de hartie prezinta suprafetei de imprimare un finisaj perfect uniform, incapabil si neabsorbant la cerneala; este folosit în principal pentru imprimarea semiton prin tipărire, dar poate fi util și în orice lucrare, inclusiv offset color, unde este nevoie de o regularitate extremă a finisării.

Calitatea hârtiei de corp este importantă deoarece orice defecte ale suprafeței sunt exagerate de acoperire. Cele mai bune hârtii pentru corp sunt esparto, lemnul purificat chimic (de preferință foioase) sau paiele cu lemn sulfit pentru rezistență. Pentru hârtiile acoperite mai ieftine, sulfitul poate fi folosit singur, iar pentru cele mai ieftine, sulfitul cu lemn mecanic.

Acoperirea, care este de obicei argilă de porțelan, poate fi de la aproximativ 5 la 40%. din greutatea finită a tablei. Învelișul unei hârtie de artă de bună calitate este periat pe umed și uscat în aer cald; hârtia de acest fel este de obicei cam la jumătate mai scumpă decât o hârtie text obișnuită.

O hârtie de calitate intermediară între arta acoperită cu pensula și arta imitației poate fi realizată prin vopsire la mașină; stratul de acoperire este periat pe hârtia de corp, care conține adesea lemn mecanic, pe Fourdrinier, înainte de cilindrii de uscare. Hârtia este cunoscută ca artă acoperită cu mașină.

O varietate de finisaje pot fi aplicate hârtiei de artă; cele mai multe calități au un finisaj lucios super-calandrat, dar altele sunt uneori folosite. O super-calandrare mai puțin viguroasă produce un finisaj mai tern, iar unele hârtii de artă mate sunt aproape aspre. Hârtiile de artă emailate sunt glazurate prin frecare pentru a produce un finisaj dur în oglindă. Un finisaj similar este uneori produs prin lustruirea cu o piatră de silex.

Emailul cromat și hârtia cromo pe o singură față sunt acoperite pe o față

doar cu un strat mai gros și mai plictisitor decât cel al hârtiei obișnuite de artă. Sunt foarte potrivite pentru plăci în ilustrarea cărților, când calitatea este ridicată și imaginile nu trebuie să fie susținute sau pentru jachete care urmează să fie imprimate în semitonuri în patru culori.

§ 183 · HÂRTII FĂCUTĂ MÂNĂ ŞI MULTE

Până când mașina Fourdrinier a intrat în uz la începutul secolului al IV-lea, toată hârtia era făcută manual din fibră simplă. Marea rezistență a unei astfel de lucrări se vede în cărțile antice; după 450 de ani sau mai mult, paginile sunt la fel de curate și strălucitoare precum trebuie să fi fost atunci când erau noi. Hârtia este încă făcută manual și, în principal, din cauza rezistenței sale prodigioase la deteriorare, hârtia realizată manual este încă aleasă pentru producerea anumitor cărți costisitoare. Prețul său este extrem de mare și poate fi de cinci sau șase ori mai mare decât al unei hârtie de calitate decentă fabricată la mașină. Pentru o carte care este concepută pentru a-și menține calitatea pentru mai mult de câteva generații, hârtia făcută manual este adesea considerată obligatorie, iar costul este acceptat, deși cele mai bune hârtii de cârpă realizate la mașină pot fi de fapt la fel de durabile.

Prima calitate distinctivă a hârtiei realizate manual este mobila sa. Cele mai scumpe materiale și procese sunt practic inseparabile; nu ar avea rost să facem hârtie făcută manual din altceva decât cârpe. Pulpa — de obicei din bumbac și in amestecat — se toarnă într-o cuvă, unde un agitator la fund împiedică depunerea fibrelor.

Lucrarea este realizată de un vatman, cu o pricepere care poate fi învățată doar prin ani de experiență. Echipamentul său este o plasă de sârmă, fie țesută, fie așezată, întinsă pe un cadru dreptunghiular de lemn cunoscut sub numele de matriță; dacă trebuie să existe un filigran, acesta este cusut în sârmă pe plasă. Filigranul din hârtie realizată manual, format în partea inferioară în timpul confecționării, nu în partea superioară după formare, este adesea foarte clar și perfect format. Pregătirea unui filigran special este relativ ieftină. În jurul marginilor matriței este montată o jantă detașabilă; aceasta este deckle care împiedică curgerea pulpei de pe sârmă. Vatmanul scufundă matrița, cu deckle în poziție, în pulpă, o ridică cu învelișul său de pulpă și scutură matrița încoace și încolo și dintr-o parte în alta pentru a așeza fibrele uniform în toate direcțiile. Când cea mai mare parte a apei s-a scurs prin sârmă, placa este îndepărtată.

Unele dintre fibre pătrund între deck și mucegai, iar când hârtia este terminată, acestea conferă foii o margine aspră de jur împrejur; aceasta este cunoscută sub denumirea de deckle edge și atrage mai multă atenție decât merită. Genul mai demn de bibliofil consideră prezența marginilor de deckle într-o carte ca o garanție că exemplarul său are marginile planificate inițial de tipar. Acest lucru poate fi important, de exemplu, într-o carte tipărită de Bodoni,

multe dintre ale căror cărţi se caracterizează prin lăţimea mare a marginilor lor; o copie fără margini de deckle, dacă există copii cu ele, ar putea fi considerată imperfectă. Alți proprietari de cărți consideră hârtia făcută manual ca un semn distinctiv de cea mai bună calitate, iar marginea de deckle-ul ca un semn distinctiv al hârtiei realizate manual; de aceea trebuie să apară marginea decklei — iar imprimantele nu au fost dispuși să se conformeze. Marginile deckle din cărți prinde murdăria și previn

figura 57. O matriță pentru fabricarea manuală a hârtiei.

paginile să fie răsturnate cu ușurință; mai bine sunt tăiate, iar bibliofilii lăsați să evalueze calitatea hârtiei prin alte mijloace. În niciun caz nu ar trebui să apară marginile deckle în capul paginii, unde prinde cantitatea maximă de murdărie; iar, dacă este posibil, marginea anterioară trebuie tăiată și ea, deoarece poate deveni doar puțin mai puțin murdară.

Se ia matrița din vatman, se răstoarnă și se presează pe o foaie de pâslă; când este îndepărtată foaia de pastă rămâne pe pâslă. Deasupra sunt așezate coli alternative de pâslă și hârtie; grămada se presează, apoi se scot pâslele și se presară din nou hârtia. În cele din urmă, foile sunt întinse sau atârnate să se usuce în aer; acest lucru durează câteva zile și este o parte din motivul pentru marea putere a hârtiei.

Foile uscate sunt de mărimea unei cuve și din nou se usucă la aer timp de câteva zile înainte de a fi glazurate; iar aici, uscarea treptată crește foarte mult efectul mărimii.

Cea mai valoroasă calitate a hârtiei realizate manual este durabilitatea acesteia; nu numai hârtia, ci și imprimarea de pe ea, dacă se folosesc cerneluri demne, își vor păstra natura aproape la nesfârșit. Acest lucru ar trebui să-i dea designerului o pauză, pentru că suprafața va păstra cu fidelitate munca pretențioasă și neglijentă nu mai puțin decât tot ce pot face designerul și imprimanta. Pe lângă durabilitatea sa, hârtia făcută manual este mult mai puternică decât alte hârtie la manipulare și pliere. Ar trebui luată în considerare rigiditatea sa, datorată parțial lungimii fibrelor, parțial absenței granulelor (§ 185) și parțial dimensiunii cuvei; oricât de bune ar fi hârtia și tipărirea, o carte care nu va rămâne deschisă este de mâna a doua. Absența granulelor face ca foaia să fie la fel de rigidă și puternică în ambele direcții. Hârtia făcută manual se extinde și se contractă mai puțin decât cea făcută la mașină și uniform în ambele direcții. Dacă dimensionarea este prea tare, este posibil ca suprafața să nu fie receptivă la cerneală; iar aici, ziarul ar putea strica o carte admirabilă, făcând dificilă lucrarea de tipărire bună. Dimensiunea este de obicei prea grea pentru o imprimare completă cu succes, cu excepția cazului în care foile sunt ușor umezite;

amortizarea face posibilă o amprentare fermă în foaie, care compensează grosimea sa neuniformă, fără adâncituri excesive.

Hârtiile realizate cu matriță sunt de fapt imitații ale celor făcute manual și sunt puțin mai ieftine. Pasta este depusă pe matrițe care se rotesc în pastă în jurul circumferinței unui cilindru, iar procesele rămase sunt de obicei similare cu cele descrise mai sus. Hârtiile din matriță pot fi foarte asemănătoare cu cele descrise mai sus; marginea decklei este ușor diferită și există adesea mai puțină flexibilitate. Cea mai evidentă diferență este în neuniformitatea flexibilității, rezistenței și stabilității dimensionale de-a lungul și de-a lungul foii. Costul unei hârtie fabricată cu matriță este de trei până la patru ori mai mare decât al unei hârtie de imprimare decentă fabricată la mașină.

§184 · CLASIFICARI PE HÂRTIE

Hârtiile sunt clasificate uneori după finisare, alteori după scopul lor și procesele utilizate pentru a le realiza și uneori după o combinație a acestor trei caracteristici cu sau fără alte caracteristici. Singurul lucru care este sigur este că descrierea nu va fi cuprinzătoare; și dacă există cel mai mic risc ca designerul și comerciantul de hârtie să se înțeleagă greșit unul pe celălalt, eșantioanele de hârtie ar trebui să se bazeze mai degrabă pe termeni descriptivi. Oamenii preocupați de hârtie omit în mod nefiresc cuvântul hârtie din majoritatea descrierilor lor și vorbesc despre „un cartuş” sau „o imprimare”.

Hârtia antică este cea mai des folosită pentru carte; primeste

finisaj puțin sau deloc de la calandrele mașinii, iar suprafața sa este aspră sau cel puțin mată, reflectând nicio giare din pagină. Această suprafață este potrivită pentru tipul în care liniile au nevoie de rezistență și pentru blocuri de linie fără linii fine sau solide mari, dar nu de regulă pentru semitonuri. Este voluminos și opac; deoarece absoarbe bine cerneala, este potrivit pentru utilizare la prese de perfecționare. Tinde să fie crem la umbră; în Marea Britanie se face de regulă fie din spart, fie din paie, deși cele mai ieftine sunt făcute din sulfit sau chiar din lemn mecanic. Țesătura antică nu are un model anume la vedere și tinde să aibă o suprafață puțin mai uniformă decât cea a așezat antic. Antichitatea cu greutate pana este extrem de groasa, slaba, absorbanta si pufoasa.

Caracteristica principală a hârtiei cartuş este rezistenţa mai degrabă decât alb, deoarece este nealbită sau doar semi-albită şi nu este încărcată puternic. Se face de obicei fie din spart și lemn, fie din paie și lemn; finisajul său este dur sau mat. Hârtia cartuşă este folosită cel mai frecvent pentru hârtie de capăt şi mantale, iar cartuşele speciale sunt fabricate pentru procesele de suprafaţă. Cartușul offset este unul dintre acestea; este o hârtie bine dimensionată, fără puf, cu granulația drumul lung al foii și o expansiune mică și uniformă atunci când este umezită. Cele mai bune

tipuri de cartuș offset sunt realizate pe o mașină cu două fire și sunt perfect egale.

Finisat la mașină (MF) este o clasificare cuprinzătoare care include majoritatea hârtiei care au fost albite și primesc un finisaj de la calandrele mașinii, dar nu trec prin alte procese ulterioare, în afară de sortare și așa mai departe. Suprafața nu mai este lucioasă. Astfel de hârtie sunt mai degrabă netede și mai puțin voluminoase decât antichitățile și sunt potrivite pentru tipurile cu linii de grosime medie, pentru blocuri de linii și chiar pentru semitonuri de aproximativ 100 de ecrane; cu calitățile potrivite pot fi utilizate pentru offset și colotip. Litho MF de bună calitate este făcut din spart sau paie cu io sau 15 la sută. Se încarcă; ar trebui să fie bine dimensionat, uniform și stabil dimensional. Litho-ul de lacuire este o hârtie litografică din lemn de dimensiuni dure sau esparto, care va lua lac după imprimare și este potrivită pentru a fi folosită pentru jachete. Hârtia Colotype este un MF puternic, neted, uniform și bine dimensionat și, de obicei, de culoare crem sau alb-crem. Hârtia muzicală este o hârtie destul de groasă potrivită pentru imprimarea offset. High MF este o hârtie cu suprafață netedă destinată semitonurilor de ecrane de până la aproximativ 100.

Hârtiile din Biblie sau India sunt hârtii extrem de subțiri, de calitate excelentă, puternice, opace și cu suprafață fină. Mobilierul este de obicei din cânepă sau din lemn, iar încărcarea include adesea titan. Se utilizează o sârmă cu ochiuri fine și un dandy țesut din ochiuri fine. Greutățile pot fi mai mici de 8 lb. demy 528s, mai puțin de jumătate sau chiar o treime din cea a majorității lucrărilor; în această greutate, 1.000 de pagini în vrac numai Datorită calității înalte, costul pe ramă poate fi mai mare decât cel al hârtiei obișnuite, deși greutatea

pe ramă este mult mai mică. Imprimarea și plierea unei astfel de hârtie subțiri sunt neapărat lente și, prin urmare, costisitoare.

Hârtia pentru farfurii este groasă și moale, mai degrabă de dimensiuni moale, destinată plăcilor fine în ilustrația cărții tipărite prin offset sau alte procedee alternative; cele mai groase calități sunt uneori hârtiile duble calandrate pe o singură față.

Hârtiile de pergament au fost făcute la un moment dat în imitarea cojilor de pergament, dar termenul este de obicei aplicat acum hârtiilor netede, dar nu lucioase, de bună calitate, adesea dimensionate cu amidon pentru a deveni crocante. Pergamentele sunt puternice și opace, cu un aspect uniform. Țesutul de pergament diferă doar prin faptul că are o culoare albă înaltă și un aspect deosebit de uniform.

Hârtiile super-calandrate, cunoscute sub numele de SC, sunt realizate și folosite în scopuri speciale. Calandrele care le conferă suprafața lor glazură tind să le întunece culoarea și să le reducă volumul; se subliniază, de asemenea, neclaritatea privirii. Ele sunt, totuși,

potrivite pentru blocuri semiton de aproximativ 120 de ecrane; tipurile destul de puternic desenate arată cel mai bine pe ele. Hârtia de fotogravură este adesea super-calandrata, iar pentru acest proces se folosesc uneori hârtii de imitație de artă sau litografe la jumătate de dimensiune; hârtia ar trebui, dacă este posibil, să fie dublă. Imitația de artă este o hârtie foarte încărcată, care este fie super-calandrata, fie complet calandrata la mașină. Este de obicei făcut din spartă, paie sau sulfit. Glazura de suprafață a acestui tip de hârtie și finisarea sa apropiată și uniformă sunt destinate lucrărilor de semi-tonuri mai fine, de calitate a doua. Hârtia de ziar este cea mai ieftină hârtie folosită pentru textul cărților; deși admirabil pentru ziare, este nepotrivit sub nicio formă pentru cărțile care urmează să fie păstrate pentru o perioadă de timp. Mobilierul său este în principal lemn mecanic, posibil cu ceva sulfit pentru rezistență.

Velina japoneza sau japoneza este costisitoare si rara, fiind facuta din fibre orientale precum ramia si dudul de hartie. Este groasă, cremoasă și glazurată, foarte rezistentă și durabilă, într-un fel o hârtie mai bună și mai atractivă decât cea făcută manual pentru cărți de primă calitate. Imitațiile realizate la mașină care poartă același nume sau variațiile pe acesta sunt inferioare.

Hârtiile cretate sau de artă sunt destinate ca regulă pentru lucrările de înregistrare a culorilor și în special pentru semitonuri bune cu ecrane mai fine, de peste 120 de linii. Majoritatea hârtiei cretate este albă strălucitor și are o reflexie strălucitoare, deși sunt posibile nuanțe și finisaje mate. Suprafața trebuie să fie perfect netedă și netedă și uniformă la culoare; miezul fibros al hârtiei este ascuns de stratul mineral, astfel încât suprafața are un aspect mai degrabă mecanic decât natural. Pentru greutatea sa, o hârtie puternic acoperită este substanțial mai puțin rezistentă decât o hârtie necretate, din cauza conținutului său ridicat de minerale. Hârtia de artă este ruinată de umezeală.

Hârtia de acest fel este în esență un material modern și pare să sugereze un tratament modern. Stilul liber de afișare din secolul al XVIII-lea și

impunerea obișnuită în tipografia de la mijlocul secolului al XX-lea se bazează în mare parte din farmecul său pe suprafața hârtiei, care este amplu expusă. A folosi întinderea neatractivă a unei hârtie cretate în același mod nu este doar anacronic, ci și nepotrivit; mai bine, poate, să acoperiți cât mai mult posibil suprafața cu semitonuri mari, sângerând în afara paginii și cu caractere întunecate puternice, umplând cea mai mare parte a paginii, chiar dacă trebuie să fie destul de largi marginile de început și înguste. folosit.

Arta unilaterală este folosită pentru probe și pentru farfurii și jachete; Hârtiile cromo, cromo offset și hârtiile cromo de verificare sunt pe o singură față. Cromo-urile offset trebuie să aibă o acoperire care să nu se desprindă în contact cu placa umedă. Sunt folosite pentru

uniformitatea lor absolută și soliditatea suprafeței, care acceptă un punct perfect format.

Hârtia acoperită cu mașină sau cilindru este intermediară ca calitate între arta imitației și arta acoperită cu pensula; este folosit pentru lucrul semiton, de preferință cu ecrane nu mai fine de 133, și pentru lucrul color de a doua calitate.

Hârtia de artă este disponibilă în patru grade de finisaj: strălucitoare (smalț complet), bloom (semi-glazut), semi-mat (foarte ușor smălțuit) sau mată (neglazut). Arta mată nu are glazură și poate fi făcută pentru a se aproxima la suprafața hârtiei text, dar se marchează ușor în manipulare și necesită blocuri de un ecran destul de grosier decât finisajele superioare.

§ 185 · SPECIFICAȚII DE HÂRTIE

Majoritatea fabricilor produc hârtie la comandă dacă comanda este pentru o tonă sau mai mult. O fabricare costă mai puțin pe kilogram decât hârtia similară cumpărată de la stocul unui comerciant. Tipograful discriminator are mai multe șanse să obțină exact ceea ce își dorește dacă îl comandă decât dacă cumpără din stoc. Atunci când hârtia este comandată, clasificarea ei ar trebui să fie urmată de dimensiunea foii în inci, greutatea ramei în lire, numărul de raze în foi și orice detalii care pot fi ieșite din comun. O descriere tipică ar fi: „Cartuș offset alb cu două fire 35 X 45, rro lb., 516s, boabe lungi”. 1

Greutatea remei este de obicei o indicație a grosimii foii, deși aceasta este aproximativă. Greutatea reală a foii îl privește de obicei pe proiectant numai atunci când este planificată o carte mare și există pericolul ca o greutate excesivă să facă cartea dificil de manevrat. Hârtia de artă este, de regulă, extrem de grea, iar înainte de a decide să imprime o carte lungă pe hârtie de artă, designerul ar trebui să calculeze greutatea finală . Greutatea hârtiei poate fi verificată pe o scară de foaie de cadran simplă care indică greutatea ramei dintr-o singură foaie.

Grosimea, sau volumul, a foii limitează într-o oarecare măsură numărul de pagini din secțiunile în care va fi pliată foaia, deoarece o foaie „Grabează de-a lungul dimensiunii mai lungi a foii.

care este pliat de prea multe ori se poate rupe de-a lungul pliului cel mai gros. Doar cele mai subțiri hârtii, cum ar fi Biblia și India, pot fi legate în siguranță în secțiuni de 64 de pagini; Secțiunile de 32 de pagini sunt adesea folosite atunci când hârtiile destul de ușoare, de cel mult 20 lb., sunt legate în cărți ieftine, dar se preferă secțiuni mai mici; Secțiunile de 16 pagini sunt cele mai comune în producția de carte bună; Secțiunile de 8 pagini sunt de obicei necesare numai atunci când hârtia depășește 35 lb. Grosimea foii va determina în mod natural grosimea cărții, iar aceasta ar trebui calculată atunci când sunt așteptate mai multe sau mai puține pagini decât de obicei. Grosimea

tablei poate fi verificata cu un micrometru, iar in cazul variatiilor verificarea trebuie efectuata pe toata tabla. Pentru acuratețea calculării grosimii cărții, se poate obține de la comerciant un manechin al cărții sub formă de foi pliate.

Cea mai mare parte a cărții trebuie întotdeauna calculată înainte de a comanda hârtia. Acest lucru este deosebit de important în producția de ficțiune; publicul are încă o tendinţă lamentabilă de a judeca valoarea unei cărţi după mărimea şi grosimea ei. Un roman de lungime și preț medii se poate dovedi dificil de vândut dacă este mult mai mic decât j" în general. Pe de altă parte, o lucrare generală, cum ar fi o biografie, poate intimida cititorul dacă depășește mult.

Mărimea paginii și cea a foii sunt în mod firesc legate foarte strâns; dimensiunile unuia le pot determina pe cele ale celuilalt. Dacă proiectantul dorește să folosească întreaga capacitate a mașinii, el poate avea hârtia făcută pentru a se potrivi presei și poate calcula dimensiunea paginii pe subdiviziune; mai des, după ce a hotărât formatul cărții, calculează dimensiunea foii prin înmulțire. Pentru a găsi dimensiunea paginii netăiate, el adaugă f' la lățime și I" la înălțimea paginii. Înmulțind fiecare dimensiune, de obicei cu 2, 4, 8 sau 16, el găsește cum se va potrivi într-o dimensiune convenabilă a paginii. pentru presele disponibile. De exemplu, dacă formatul trebuie să fie 5t"x 8|", pagina nedecupată va fi 5! x 8|; 5-"X 8 = 45", 8f'x 4 = 35" , iar cartea poate fi tipărită pe o foaie quad demy și presa. Dar dacă dorește să folosească o presă mai mare, designerul va trebui să înmulțească 8|"x 8 = 70", și există puține prese de această dimensiune în tipografiile britanice.

Rigiditatea hârtiei este determinată parțial de grosimea acesteia și parțial de natura fibrelor sale; hârtiile destul de groase, de dimensiuni dure, făcute manual, sunt uneori excesiv de rigide pentru carte. Deoarece rigiditatea foii poate împiedica paginile cărții să se întindă, ar trebui testată dacă există cea mai mică îndoială. Acest lucru se poate realiza prin tăierea unei fante subțiri de aproximativ |" adânc pe suprafața unei bucăți de lemn de dimensiunea medie a cărții atunci când este deschisă. Această fantă va reprezenta marginea cusută a cărții și suportul secțiunii. A bucată de hârtie pentru testare, tăiată la dimensiunea unei deschideri a cărții dorite, poate fi apoi pliată în

două foi și pliul montat în fantă; dacă este necesar, o bucată de fir în interiorul pliului va ține hârtia în fantă. Dacă cele două pagini se află în mod rezonabil plate când sunt deschise, hârtia are probabil o rigiditate adecvată. Este esențial să tăiați proba de testare în aceeași direcție față de direcția mașinii a hârtiei, deoarece paginile imprimate vor fi în cele din urmă tăiate.

Direcția granulelor sau a mașinii hârtiei este direcția de deplasare a firului Fourdrinier. Majoritatea fibrelor sunt paralele cu boabele, iar hârtia este mai flexibilă de-a lungul firului decât peste el; dacă cartea trebuie să se deschidă bine și să se întindă, marginea cusută

trebuie să fie paralelă cu bobul. Expansiunea și contracția foii atunci când este umezită sau uscată este mai mare de-a lungul firului decât de-a lungul acesteia, deoarece direcția încrucișată a foii conține de departe un număr mai mare de fibre. Imprimanta offset preferă să aibă expansiune maximă pe drumul scurt al colii, pentru a minimiza efectele acesteia; extinderea încrucișată peste 35" ar fi, desigur, doar aproximativ trei sferturi din expansiunea peste 45". Numai pentru imprimarea negru, imprimanta offset poate folosi de obicei hârtie cu granulație scurtă; dar pentru munca de registru, hartia cu granulatie lunga este esentiala. Această necesitate poate cauza dificultăți de legare dacă se plănuiește altceva decât o pagină octavo verticală dintr-o foaie de patru ori. O carte demy quarto tipărită offset pe o presă quad demy, de exemplu, sau o carte octavo pe o presă cu dublu demy, ar trebui să fie legată peste bob. Imprimantei de tipar îi place, de asemenea, să aibă granulația de-a lungul colii, dar, deoarece boabele sunt mai puțin importante pentru tipografia decât pentru imprimanta litografică, granulația hârtiei unei cărți de tipar este întotdeauna specificată pentru a se potrivi legăturii. Granulele pot fi testate prin tăierea sau ruperea unei bucăți din foaie și umezirea unei laturi a piesei; se va rostogoli într-un tub de-a lungul bobului. Stabilitatea dimensională poate fi testată prin măsurarea foii peste granulație, amortizarea acesteia pe ambele părți și măsurarea din nou. Hârtiile făcute cu matriță au o granulă mai puțin contrastată decât cea făcută la mașină, iar hârtia făcută manual nu are deloc granulație.

Rezistența hârtiei de a rezista la încordarea plierii și rezistența acesteia la rupere determină într-o oarecare măsură rezistența legăturii. Rezistența la pliere este deosebit de importantă în hârtiile de capăt și hârtiile de acoperire, care trebuie să susțină mișcarea plăcii. Testele comparative de rezistență pot fi efectuate fără echipament special; eșantionul standard pentru comparație și hârtia de testat trebuie, desigur, ambele să fie testate fie de-a lungul firului, fie peste bob. Rezistența ambelor hârtie la rupere poate fi observată și comparată cu ușurință, pur și simplu prin ruperea una după alta. Fiecare hârtie poate fi îndoită, mai întâi într-o direcție și apoi în cealaltă de-a lungul aceleiași linii până când se rupe, fiecare pliu fiind netezit ușor cu o riglă; o comparație a numărului de pliuri pe care le suportă fiecare oferă o indicație foarte aproximativă a rezistenței lor comparative de pliere.

Durabilitatea este o calitate importantă în hârtie și, de regulă, este supusă doar testului timpului. Ar trebui să includă rezistența la lumină și reținerea finisajului, precum și rezistența reală. Durabilitatea hârtiei destinate unei cărți importante este vitală; dacă hârtia făcută manual este exclusă, proiectantul ar trebui să specifice cea mai bună fibră posibilă și cel mai mic procent posibil și cea mai înaltă calitate posibilă a încărcării. Dimensiunea ar trebui să fie cât mai ușoară posibil, cu excepția cazului în care se poate permite dimensionarea cuvei și trebuie evitate coloranții fugitivi.

Finisajul unei hârtie, netezimea suprafeței sale, depinde parțial de natura fibrei, parțial de procentul de încărcare sau natura acoperirii

și în mare măsură de cantitatea de calandrare pe care a primit-o; o hârtie de artă mată, de exemplu, deși acoperită gros, poate avea un finisaj mai puțin lucios decât o imitație de artă. Finisajul are o influență considerabilă asupra aspectului imaginii imprimate, în special în tipărirea tipărită. Procesele alternative de imprimare sunt influențate mai puțin drastic de finisare, dar o hârtie brută realizată manual nu este ideală nici pentru cotipărirea cu granulație fină, nici pentru semitonuri offset cu ecran fin, iar o hârtie super-calandrata este mai bună pentru gravură decât o mașină. terminat. O suprafață tare, plană și uniformă tinde să dea cel mai fidel rezultat, indiferent de proces, și de aceea hârtiile cretate sunt uneori folosite pentru imprimarea offset, deși offset-ul poate produce o imagine destul de fidelă pe aproape orice hârtie de carte. Cu excepția cazului în care o hârtie este acoperită sau încărcată puternic, un finisaj ridicat poate tinde să-și reducă opacitatea și volumul.

Fața pe două fețe a hârtiei este diferența dintre partea „dreaptă” (care era cea mai sus când a fost făcută hârtia) și partea „greastă” (care era lângă sârmă). Orice lucru care se va imprima mai bine pe o suprafață mai netedă, cum ar fi un semiton, ar trebui, dacă este posibil, să fie imprimat pe partea dreaptă; pentru a face acest lucru posibil, designerul poate fi nevoit să aranjeze astfel de blocuri în deschideri alternative ale cărții pe tot parcursul. Acest lucru ar trebui să fie necesar numai atunci când semitonurile sunt imprimate pe hârtie necretate și necalandrată. Chiar și o ușoară două fețe poate provoca un efect neuniform atunci când este utilizat un proces alternativ, iar o bifață evidentă, fie de suprafață, fie de culoare sau ambele, este un defect în orice hârtie.

Finisajul și uniformitatea feței pot fi testate cu ușurință prin inspecție (finisajul hârtiei artistice trebuie inspectat într-adevăr cu mare atenție), dar tendința hârtiei de a se pufă în imprimare este dificil de testat eficient fără echipament de laborator. Pufitatea are o mare varietate de cauze, principala dintre acestea poate fi aceea că foaia a fost dimensionată prost, nu a fost compactată adecvat pe sârmă înainte de a începe uscarea și nu a fost calandrata complet. Pufurile cauzează o mare dificultate la presa, în special la procesele de suprafață, și pot strica imprimarea și pot crește costul acesteia.

Opacitatea hârtiei este vitală atât pentru lizibilitate, cât și pentru aspectul bun al cărții. Tipul de pe versoul paginii nu trebuie niciodată

fi mai mult decât vizibil prin recto - dacă literele pot fi văzute distinct, vor începe să interfereze cu citirea. Dacă tipul paginii următoare poate fi văzut prin recto, hârtia este nepotrivită pentru producția de carte. Calitatea bună și opacitatea nu sunt în niciun caz același lucru; opacitatea nu se numără printre virtuțile predominante ale fibrelor de bumbac și in, dar lemnul mecanic face o hârtie deosebit de opaca. Opacitatea poate fi, desigur, testată ținând o bucată de hârtie peste o imprimare cu o culoare neagră adecvată, iar un standard

poate fi elaborat văzând câte grosimi de hârtie sunt necesare pentru a șterge diferența dintre un alb și negru solid. .

Dilema inevitabilă cu hârtia este obținerea tuturor calităților dorite, deoarece includerea unei calități poate exclude o alta. Bulk este exemplul cel mai evident; dacă designerul dorește să-și mărească volumul hârtiei fără a crește costul pe ramă, este sigur că va pierde netezimea și rezistența și va crește tendința de puf. O suprafață netedă (într-o hârtie necretate) și o culoare albă tind ambele să reducă opacitatea. Rezistența la rupere și pliere poate fi sinonimă cu rezistența la cerneală; hârtiile mai moi sunt mai ușor de imprimat.

§ 186 · CULOARE

Printre nuanțele deschise de hârtie care permit tipului să apară într-un contrast adecvat, există posibilitatea unei alegeri întreprinzătoare. În ansamblu, tipul poate mic, ilustrațiile desenate cu delicatețe și semitonurile sunt cele mai bune pe hârtie albă, astfel încât, deși contoarele sunt mici și punctele sau se închid, hârtia va apărea strălucitor acolo unde este nevoie de aspectul său. Tipurile mai mari, mai ales dacă sunt destul de îndrăznețe și au contoare deschise, rămân lizibile pe hârtie colorată și, deoarece hârtia este adesea făcută la comandă, este posibil să experimenteze cu diferite nuanțe.

Pentru a potrivi culoarea unei fabrici de hârtie cu un eșantion dat este extrem de dificil pentru fabrică, dar de obicei se obțin rezultate admirabile. Culoarea fabricării poate fi testată numai prin comparație cu proba și ambele trebuie să se afle pe același fundal; trebuie examinate ambele părți ale foii. O hârtie extrem de albă precum arta albă oferă cele mai fidele rezultate în reproducerea culorilor, dar această intensitate a culorii este de obicei considerată a fi mai degrabă o tensiune pentru ochii cititorului. Pentru lectura obișnuită este de preferat o hârtie ușor tonifiată, iar tonul este de obicei crem, culoarea naturală a fibrei purificate; o utilizare atractivă ar putea fi, totuși, făcută în cărțile culorilor azurii delicate folosite pentru papetărie. Orice culori mai închise tind să reducă contrastul dintre tip și fundal și astfel să interfereze cu lizibilitatea. Culoarea hârtiei foarte finisate trebuie întotdeauna examinată îndeaproape, deoarece calandrul greu-

Întunecarea tinde să întunece fibrele, iar această tendință poate deveni excesivă. Culoarea și finisajul afectează și opacitatea; din două hârtii necretate, de altfel similare, cea mai cremoasă și mai aspră va fi puțin mai opaca decât cea albă.

Culoarea hârtiei ar trebui, pe cât posibil, să fie uniformă în toată cartea, chiar dacă trebuie folosite două sau mai multe tipuri de hârtie. Dacă ilustrațiile vor fi tipărite ca plăci separate, moara poate realiza o hârtie de text care să se potrivească cu hârtia utilizată pentru plăci sau invers. Plăcile cu semi-ton pentru tipografie necesită de obicei hârtie artistică și arată cel mai bine dacă hârtia este albă; hârtia albă este aproape esențială pentru

succesul semitonurilor de culoare. O hârtie de lemn alb poate fi atunci mai bună pentru text decât hârtia mai obișnuită cremoasă de spart. Imaginile cu tonuri continue tind să arate cel mai bine atunci când sunt imprimate pe o hârtie albă, dar o hârtie ușor cremoasă pentru farfurii se poate potrivi mai bine cu hârtie de text; dacă arta mată este utilizată pentru tipărirea tipărită sau dacă plăcile sunt imprimate printr-un proces alternativ, designerul poate fi capabil să potrivească hârtiile pentru text și plăci nu numai în culoare, ci și în suprafață sau suprafață aparentă. Dacă o potrivire aproape este imposibilă, utilizarea a două hârtii evident diferite poate fi următorul lucru cel mai bun. O parte din succesul designului unei cărți constă în capacitatea cititorului de a vedea care este scopul designului și de a realiza că intenția a fost îndeplinită. O potrivire aproape de culoare poate părea a fi o greșeală; o diferență evidentă va arăta probabil ca un efect dorit. Posibilitățile de contraste puternice de culoare între text și hârtie de hârtie sunt, totuși, mai rare în carte decât în producția de reviste și cataloage.

Nicio grijă din partea designerului în alegerea și aranjarea tipului și a ilustrațiilor nu va răscumpăra o carte deteriorată de hârtie necorespunzătoare. Partea neimprimată a oricărei pagini formează un fundal și un cadru pentru imaginea tipărită, iar tipograful nu își poate permite mai mult decât pictorul să neglijeze fundalul și rama. Mai important încă, calitatea lucrării de presare depinde în mare măsură de cea a hârtiei. De natura și granulația hârtiei depind o mare parte din rezistența cărții în utilizare și capacitatea de a se deschide ușor și de a se întinde. Deci, alegerea corectă a hârtiei afectează atât de mult calitățile vizuale, cât și structurale ale cărții, încât poate fi descrisă ca fiind baza unui design de succes al cărții.

CĂRȚI

standard britanic 730-Paper andbvards - British Standards Institution, 1951 - pamflet.

[O listă de dimensiuni standard de foi.]

CLAPPERTON, RH - Fabricarea modernă a hârtiei - Blackwell, 1952 - quarto: ilustrații.

durability - Durabilitatea hârtiei - Asociația Bibliotecii, 1930 - quarto: pamflet. [Raportul unei comisii speciale constituite pentru studierea subiectului.]

durabilitate - Durabilitatea hârtiei - Institutul de Cercetare a Comerțului Tipografic, 1931 -broșură. [Un răspuns la raportul Asociației Bibliotecii, mai sus.]

hunter, dard - Fabricarea hârtiei: istoria și tehnica unui meșteșug antic - Pleiades Press: a 2-a, ediție revizuită, 1948 - ilustrații : bibliografie.

LABARRE, EJ - Dicționar și enciclopedie de hârtie și fabricare a hârtiei, cu echivalentul termenului tehnic în franceză, germană, olandeză, italiană, spaniolă și suedeză - Oxford University Press, ediția a II-a, 1952.

LORING, ROSAMUND B. - Decoratedbookpapers: being a account of their designe andfaehions -Oxford University Press, editia a 2-a, 1952 - ilustrații.

NORRIS, FH - Fabricarea hârtiei și a hârtiei - Oxford University Press, 1952 - ilustrații. Vezi, de asemenea, în § 241, overton.

19

Legătorie

Majoritatea paginilor precedente s-au concentrat asupra aspectelor vizuale ale designului. În planificarea legării, designerul trebuie să se preocupe și de calitatea mecanică. Principalele virtuți ale unei legături bune sunt mecanice - capacitatea de a ține paginile de text împreună și de a le proteja, de a se deschide plat, de a rezista în utilizare și depozitare și de a rezista atât la climă, cât și la timp. Designul vizual oferă spațiu pentru invenție; planificarea mecanică este mai degrabă o chestiune de alegere a metodelor și materialelor dintre cele care sunt posibile practic și economic.

Calitățile vizuale și tactile ale unei legături merită, de asemenea, un design meticulos. Decorarea în legatoria industrială este încă în tranziție, parțial pentru că astăzi în Marea Britanie este atât de rar și atât de puțin folosit; posibilitățile sale nu au fost pe deplin explorate. Designul literelor, de exemplu, și alegerea materialelor sunt prea adesea mediocre. O mare parte din pânza folosită de legătorii de cărți este fie mohorâtă, fie strălucitoare și nu are acele calități de suprafață care ar putea plăcea mâinii sau ochiului. Cu toate acestea, designerul profesionist de cărți nu are niciun motiv să fie mai puțin imaginativ și mai puțin critic în alegerea țesăturii decât designerul de rochii, iar domeniul său de alegere este suficient de larg.

Legatoria este operatia multipla prin care foile plate tiparite sunt transformate intr-o forma in care pot fi folosite de catre cititor si pastrate pe raft. Peste o duzină de procese se combină pentru a produce o carte legată în stilul obișnuit în fabricarea industrială, iar o carte legată manual în mod tradițional trece prin mai multe etape.

Tehnicile de legare manuală, ale căror principale sunt cunoscute sub denumirea de „încărcare” și legarea de bibliotecă, produc într-adevăr o carte foarte puternică. Pe scurt, paginile de text sunt cusute pe snururi sau benzi care sunt trase prin sau fixate în plăcile de acoperire. Dacă materialele folosite pentru text și legare sunt demne de metoda de construcție, o legare în interior poate dura secole în uz; legăturile vechi de 200 sau 300 de ani sunt destul de comune în librăriile anticare pentru a fi ieftine. O astfel de legare este acum prea lentă și costisitoare pentru uz general. Puține exemplare ale oricărei cărți, cu excepția unei ediții limitate ocazionale, sunt legate în interior înainte de vânzarea inițială. Chiar și acei indivizi

care își pot permite cele mai bune probleme rareori să aibă multe dintre cărțile lor legate sau relegate în acest stil; hârtie și tipar x

care merită sunt prea rare. Legarea de bibliotecă, după cum sugerează și numele, este folosită de biblioteci pentru a lega cărțile care altfel ar fi uzate prin utilizarea constantă.

Aspectul, dar nu structura legăturii din interior, este imitat de legarea cu carcasă, care poate fi realizată ieftin și rapid cu mașina. Coperta cărții – carcasa ei din pânză și pai sau panou de frezat – este fixată de paginile de text numai cu pastă și hârtie, iar manipularea brutală sau utilizarea frecventă va separa de obicei coperta și textul. Acest stil de legare, care este de departe cel mai des folosit în Marea Britanie, este descris în paginile care urmează mai detaliat decât stilurile manuale mai puțin obișnuite.

Aspectul legăturii cu carcasă, la rândul său, este imitat de legarea necusută, în care un strat flexibil de lipici ține pagini separate împreună pe o margine. Într-o altă formă de același stil, paginile sunt conectate printr-o prindere spirală din metal sau plastic.

Pe lângă toate acestea, există multe forme de legare în care detaliile acestor procese sunt modificate sau omise; în locul unei carcase de pânză, de exemplu, în jurul textului poate fi fixată o copertă de hârtie moale, sau secțiunile unei cărți scurte pot fi introduse, una în cealaltă. Înțelegând structura și funcționarea cărții legate și știind ce mașini, materiale și abilități sunt disponibile, designerul poate găsi de obicei o metodă de legare care să se potrivească scopului și prețului oricărui tip de carte.

§187 · LEGERE ÎN BORDS ŞI BIBLIOTECĂ

Procesele și materialele folosite în metodele manuale de legare sunt costisitoare și, de regulă, sunt rezervate cărților tipărite pe hârtie de înaltă calitate; o astfel de hârtie este suficient de puternică pentru a rezista atâta timp cât legarea care o înconjoară. În același mod, este puțin de câștigat din utilizarea copertelor de piele cu metode de construcție mai puțin amănunțite decât cele ale legăturii în interior: coperta este sigur că va rezista mai mult decât atașarea la text. Legarea în plăci nu este atât o modalitate mai bună de legare, cât o modalitate diferită; construcția este potrivită ca rezistență cu materialul.

Plierea este prima operație de legare. Foile tipărite fiat sunt pliate manual, de obicei cu pliuri succesive în unghi drept, până când foaia devine o secțiune, de obicei de 8 sau i6 pagini. Folderul manual ignoră marginile foii în pliere și ajustează poziția fiecărei pliuri prin înregistrarea unei părți a textului tipărit pe o pagină, cum ar fi un număr de pagină, cu cea de pe vecină. Acest lucru este util atunci când marginile decoltate ale hârtiei realizate manual sau cu matriță rămân pe foaia imprimată. Plierea manuală este mai lentă și mai precisă decât plierea la mașină.

Hârtiile de capăt sunt frunzele care se află între coperta și textul cărții. Principalele lor scopuri în legarea manuală sunt de a ascunde interiorul

a plăcii de acoperire și îmbinarea dintre placă și text și pentru a suporta efortul de deschidere și închidere a plăcii, care altfel ar cădea parțial pe secțiunile cele mai exterioare ale textului. În mai multe etape în legarea manuală există mai multe metode care pot fi utilizate, iar realizarea de hârtii de capăt este una dintre acestea. Diferitele metode sunt similare prin faptul că produc hârtii de capăt care se deschid până la marginea pliată și care sunt destinate să fie cusute împreună cu textul.

figura 58. Hârtii de capăt într-o legătură internă (stânga) și într-o carte cu cutie.

Secțiunile sunt cusute între ele prin cusături care trec prin pliul din spate și care, la ieșirea din interiorul secțiunii, sunt purtate snururi rotunde care se întind peste coloana vertebrală a secțiunilor adunate. Legăturile de stil vechi folosesc „benzi înălțate”, adică șnururi care se întind peste coloana vertebrală și formează creste de-a lungul acesteia când cartea a fost acoperită; alții tăiau șanțuri în coloana vertebrală, în care se află șnururile, astfel încât spatele să nu fie crestat în acest fel.

figura 59. Cusut în legatură manuală.

Cotorul cărții este acoperit cu lipici flexibil, care fixează secțiunile între ele și menține cartea în formă. Unele sau toate marginile sunt uneori lăsate netăiate și netăiate, unele dintre pagini sunt astfel legate între ele de-a lungul unei margini îndoite, altele pot prezenta o margine de deckle.

Când este așezată pe o suprafață plană și închisă, cartea este acum mai groasă la marginea cusută decât la celelalte prin grosimea acumulată a firului în interiorul secțiunilor și lipiciul dintre secțiuni la marginea pliată. Grosimea cărții legate trebuie, totuși, să fie uniformă, și acest plus

1 Pentru distincția dintre tăiere și tundere, a se vedea § 195.

Prin urmare, grosimea unei margini este eliminată prin lovirea coloanei în forma familiară convexă sau rotunjirea acesteia. După rotunjire, cartea este susținută; este încurajată tendința din spate a secțiunilor de a se extinde spre exterior, astfel încât cele mai exterioare să formeze o balama pentru scânduri. Paginile individuale sunt atât de îndoite spre exterior de-a lungul părții interioare, încât o parte din

tensiunea de deschidere și închidere va fi preluată de îndoire în loc de marginea cusută. Cartea rotunjită și cu spatele capătă acum o formă pe care ar tinde să o păstreze chiar dacă nu ar exista cusut, iar această formă împarte

hcadí>a-ndse\m (wuíbancCsturiion

dtrfor rounding- eftxrround"ing- aeftcrrou-ncftng d 6o

ana

figura 60. Rotunjire și suport.

figura 6r. Bentite în legatură manual (stânga) și la mașină.

Slipuri de velin sau material similar sunt așezate pe coloana vertebrală, una la cap și una la coadă, și sunt cusute pe secțiuni, de obicei cu fir de mătase și într-o manieră decorativă. Aceste bentițe preiau încordarea degetului care trage cartea de pe raft și ascund îmbinarea dintre copertă și cotor.

Capetele proeminente ale șnururilor pe care sunt cusute secțiunile sunt dantelate prin plăcile de acoperire, care au fost tăiate la dimensiune. Plăcile se proiectează puțin dincolo de paginile de text pentru a le proteja marginile, iar aceste proiecții sunt cunoscute sub numele de pătrate.

Un dreptunghi de piele, de obicei din piele sau velin, este lipit pe exteriorul cărții – atât scândurile, cât și cotorul – și răsucit în jurul marginilor scândurilor. O altă metodă este să fixați pe cotorul secțiunilor un tub de hârtie, sau Oxford hollow, și să fixați capacul pe acesta; partea din spate

figura 62. Șnururi de șnur în scânduri.

a cărții este apoi goală, iar cotorul copertei nu este forțat în sus și înăuntru atunci când cartea este deschisă, într-un mod care poate avea efecte negative asupra decorațiunii și inscripției de pe cotor. Acest din urmă stil este folosit atunci când cablurile sunt îngropate.

figura 63. Stânga, o scobitură Oxford; corect, un spate fix.

In cea mai buna legatura intreaga coperta este din piele; uzura colțurilor și marginilor unei cărți este la fel de grea ca cea de pe balamaua dintre scândură și cotor. Se spune că o carte legată în acest fel este legată complet. Dacă doar coloana și colțurile sunt acoperite cu un material puternic, iar părțile laterale cu un material mai slab, cum ar fi pânza sau hârtie, se spune că cartea este legată pe jumătate și va începe să se uzeze mai întâi de-a lungul marginilor. O carte a cărei doar coloana este acoperită cu materialul mai puternic este legată în sferturi și este

Literele și decorarea cărții sunt de obicei din aur real, care este singurul metal care își va păstra strălucirea pentru o perioadă

adecvată de timp. Frunza de aur este presată în capac cu unelte fierbinți în astfel de

un mod în care modelul, îngropat sub suprafață, este protejat împotriva manipulării și contactului cu alte suprafețe. Orice zonă mare de decor este în mod normal construită cu impresia multiplă a uneltelor mici; unghiul de lovire ușor variabil face ca modelul să reflecte lumina de pe suprafețele aurite la o varietate de unghiuri. O altă formă de decor este cea a incrustațiilor, în care pielea de culoare contrastantă este montată în modele tăiate în copertă.

Legarea bibliotecii, folosită în principal de bibliotecile publice, este similară în principiu. Secțiunile și hârtiile de capăt sunt cusute pe benzi, care sunt așezate între cele două părți ale unei plăci cu două straturi; placa este apoi închisă și lipită împreună. Coloana vertebrală este acoperită cu un gol de hârtie, iar capacul, de obicei din buckram sau altă pânză robustă, este lipită.

foarcCspiït-

benzi £ 'risipă&inserați£—

figura 65. Legarea bibliotecii.

§188 · LEGAREA CAZULUI

Unii meşteşugari legatori ai vechii şcoli le place să afirme că metodele descrise în secţiunea anterioară sunt singurele moduri adevărate prin care o carte poate fi legată; ei spun că tehnicile mecanice utilizate pe scară largă astăzi nu sunt obligatorii deloc, ci altceva. În lipsa unui termen mai bun, totuși, metodele mai noi sunt cunoscute în general sub denumirea de legare și sunt uneori numite legare cu case, deoarece cartea terminată nu este un singur mecanism, ci este două părți atașate una cu cealaltă - paginile de text și carcasă sau husă realizată separat. Aceasta este metoda obișnuită în fabricarea cărților industriale și, prin urmare, este descrisă aici în detaliu.

Legătoria industrială este de obicei înțeleasă ca incluzând furnizarea unora sau a tuturor materialelor de legare, introducerea cărților în jachetele lor și ambalarea și livrarea. Aceste articole se combină cu operațiunile multiple de legare pentru a face din costul de legare o proporție mare din costul de producție. Atunci când economia este esențială, este adesea un material sau un proces de legare care suferă primul.

Scopul legăturii pe carcasă este, prin tehnici mecanice și cu materiale fabricate la mașină, de a produce o carte similară superficial cu o carte legată în stilul in-boards. Procedura și echipamentele legătoriilor moderne au luat ființă pentru a îndeplini acest scop. Divergând la unele

Din aspectul convențional al cărților legate, legăturile pot, totuși, să producă legături care, ca mecanism și cost, pot fi preferate stilurilor convenționale. Tehnici noi încă evoluează, iar noi materiale sunt deja disponibile.

figura 66. Sus, o carte legată în scânduri; mai jos, o carte și cazul ei.

§189 · IMPOZIȚIE

Unele aspecte ale impunerii au fost deja luate în considerare în § 135.

Impunerea este, desigur, guvernată de metodele de pliere și, deoarece o mare varietate de mașini, precum și plierea manuală, sunt în uz și, deoarece un număr de impuneri pot fi utilizate cu orice mașină, numărul de impoziții posibile utilizate este considerabilă. Treizeci și patru dintre cele mai comune impuneri utilizate cu unsprezece dintre cele mai populare tipuri de mașini de pliat sunt descrise grafic în Impoziții de carte. 1

O schemă de impunere poate fi înțeleasă de obicei prin plierea unei mici bucăți de hârtie, numerotarea paginilor astfel formate și desfacerea hârtiei din nou. Dacă plăcile urmează să fie plasate în interiorul unei secțiuni, proiectantul poate avea nevoie să știe ce margini sunt închise și care sunt deschise; marginile închise sunt cunoscute ca șuruburi. Plăcile pot fi trecute, dacă este necesar, printr-un șurub, dar tăierea șurubului manual implică un cost suplimentar. Dacă plăcile sunt plasate sub un șurub din cap, există un anumit pericol ca, înainte de a fi cusută cartea, să alunece ușor în jos în secțiune.

Dacă o carte trebuie să aibă o coadă tăiată aproximativ, în loc de marginea obișnuită, curată, liantul nu poate folosi acele scheme în care secțiunile sunt

1 Federația Britanică a Maeștrilor Tipografi, 1946.

imprimate, pliate și cusute câte două sau două în sus, atașate cap la coadă sau coadă la coadă, deoarece secțiunile trebuie în cele din urmă să fie tăiate pe ghilotină.

figura 67. Decuparea șuruburilor proeminente.

În producția de cărți noi, altele decât ficțiune, „tops and tails”, sau paginile preliminare și din spate, sunt adesea tipărite ultimele, deoarece paginile preliminare pot fi modificate în ultimul moment, iar paginile din spate includ indexul, pt. a cărui copie nu se primește

până la etapa de verificare a paginii. De aceea, vârfurile și cozile pot fi planificate pentru a fi impuse împreună.

Nicio producție de carte nu reușește din cauza succesului în orice etapă; orice carte poate fi stricat de eșec în orice etapă. În unele puncte, mai degrabă decât în altele, în cărțile lor de producție par a fi deosebit de vulnerabile, și câteva dintre aceste puncte apar în legătorie. Plierea inexactă care tinde să rezulte din viteza mare a producției moderne este una dintre ele; într-o secțiune prost tipărită sau pliată, textul este înclinat sau deplasat chiar dacă este pătrat cu marginile, iar aspectul cărții este ruinat. Tipograful nu poate face nimic pentru a răscumpăra această defecțiune odată ce a apărut, dar poate minimiza riscul dificultăților de pliere, precum și poate economisi costurile de pliere, dacă înțelege tehnicile.

Mașinile de pliat își plasează pliurile la o distanță fixă de marginea foii și nu țin cont de zona de text. Pliul poate fi în centrul foii sau în altă parte. Mașinile utilizate acum variază foarte mult ca capacitate și ca produs. Ca dimensiune, cea mai mare folosită în mod obișnuit pentru cărți de carte poate face față unei foi cu puțin peste 8 coroane, astfel încât formatele de coroane sunt cele mai economice pentru pliere, ca și pentru tipărirea în tiraje lungi. Pentru a cunoaște capacitatea maximă de coli a folderelor unei legături poate fi aproape la fel de valoros ca și a cunoaște dimensiunea preselor unei imprimante.

Pliurile pot fi paralele sau în unghi drept și opționale sau obligatorii. Unele mașini sunt echipate cu plăci rotative, astfel încât, de exemplu, pliurile paralele succesive pot fi transformate după bunul plac în pliuri în unghi drept.1

1 Vezi diagramele mașinilor de pliat din Impoziții de carte.

Numărul de pagini din secțiune este guvernat de mai mulți factori. Grosimea hârtiei este influentă, deoarece hârtia groasă sau fragilă, cum ar fi arta, nu acceptă plierea repetată. Hârtia peste demy 20 lb. este, de obicei, mai bine pliată în 16's decât în 32's, iar peste demy 35 lb. ar trebui să fie pliată în 8's. Prea multă grosime la marginile pliate și cusute încordează hârtia și poate rigidiza secțiunea, astfel încât să nu fie suficient de plată. Dacă cartea trebuie să conțină un număr mare de pagini, numărul de secțiuni ar trebui redus la minimum, sau grosimea combinată a marginilor cusute va deveni excesivă. Un compromis este posibil aici prin plierea secțiunilor într-o grosime potrivită pentru hârtie și introducerea una în alta pentru coasere. O carte foarte lungă pe hârtie demy 25 lb., de exemplu, ar putea fi cusută în inserții de 16-un insert de 16 în altul pentru a face o secțiune de 32 de pagini. Metoda normală de coasere a secțiunilor împreună este cunoscută sub denumirea de „16s continuu”.

Formatul, de asemenea, are influența sa asupra grosimii secțiunii; 8 sunt adesea folosiți pentru cărțile quarto, 16 pentru octavo și 32 pentru i6mos.

Plierea manuală este încă folosită în legatoria industrială, de obicei pentru hârtie deosebit de dificilă, sau pentru obiecte care nu sunt suficient de mari pentru o mașină de pliat. Anumite impuneri pot fi folosite fie pentru plierea manuală, fie la mașină.

§ 191 · CAPITALE

O hârtie de capăt cu legare cu carcasă este o secțiune de 4 pagini de hârtie simplă sau imprimată lipită sau „cu vârf" de-a lungul cotorului uneia dintre secțiunile exterioare ale cărții și nu cusute. Funcțiile sale sunt aceleași cu cele ale hârtiei de capăt realizate de liantul de mână și, în plus, fixează textul pe coperta prin prinderea mușchiului și a benzilor (§§ 194, 197) între foaia hârtiei de capăt și placa în sine. . Tensiunea mișcării tablei cade în principal pe hârtia de capăt și, deoarece în mod inevitabil o parte din tensiune este transmisă la secțiunile exterioare ale textului, rezistența poate fi câștigată dacă aceste secțiuni exterioare sunt imprimate pe o hârtie deosebit de puternică. Hârtiile de capăt pot fi, de asemenea, întărite prin adăugarea unei benzi de in pe marginea coloanei vertebrale; ele pot fi apoi cusute la fel ca secțiunile de text, pentru a le atașa mai ferm de restul cărții.

Materialul ar trebui, de regulă, să fie mai rezistent decât hârtia de text, deoarece are o sarcină mecanică mai exigentă. Pentru a preveni deformarea și pentru a permite o deschidere ușoară, granulația hârtiei de capăt ar trebui să curgă pe carte. O substanță comună pentru capete este 30 lb. demy. Această problemă de rezistență trebuie avută în vedere atunci când se alege hârtie specială pentru capete care trebuie să aibă un anumit scop. Hârtia decorativă, de exemplu, oricât de atractivă, poate să nu fie suficient de puternică pentru acest scop; și chiar dacă fotografiile vor fi reproduse la capete, hârtia de artă nu trebuie în niciun caz folosită, din cauza fragilității sale.

Un sondaj pe 410 cărți retrase dintr-o bibliotecă publică ca nepotrivite pentru utilizare ulterioară1 a arătat că în aproape toate cărțile cărțile au fost despărțite sau rupte de carte. Acest lucru sugerează că hârtia de capăt poate fi cel mai slab punct al legăturii și că rezistența crescută în acest punct va prelungi durata de viață a legăturii.

Hârtiile tipărite sunt adesea atractive și utile (figura 82, pagina 386), dar ar trebui folosite cu grijă, deoarece în relegare – iar bibliotecile publice trebuie să-și recomande cărțile – hârtiile sunt adesea distruse. Majoritatea bibliotecilor lipesc, de asemenea, carduri de înregistrare pe hârtiile din față. Prin urmare, hărțile, diagramele și așa mai departe ar trebui să apară în text și nu la sfârșit.

Hârtiile colorate sunt uneori alese pentru hârtii de capăt. Acestea pot fi colorate pe o față (fie fiind realizate pe o mașină cu două fire sau imprimate pe o față) sau pe ambele; nu există nici un rău într-o pagină colorată care se confruntă cu jumătatea titlului, care este prima pagină a cărții, mai degrabă decât o parte a deschiderii, și același lucru este valabil și pentru ultima pagină a cărții. Hârtiile de capăt colorate pot fi cumpărate în cantitate și folosite pentru o serie de cărți; tind să fie mai scumpe decât hârtia simplă, dar cumpărarea în vrac reduce prețul. Oricât de atractivă ar fi culoarea, nu trebuie folosită hârtie care nu se potrivește construcției cărții; hârtia trebuie să fie puternică și trebuie să aibă boabele în direcția corectă. Hârtiile de capăt sunt de obicei furnizate de către legatorul de cărți, care este predispus să fie mai preocupat de rezistență decât de culoare; culoarea hârtiei de capăt care urmează să fie furnizate ar trebui să fie discutată cu liantul dacă există vreo lucrare de înaltă calitate. Pentru cărțile obișnuite, o ușoară diferență de nuanță între hârtia de capăt și hârtia text nu este poate o defecțiune gravă.

Cele mai multe hârtii de capăt se potrivesc cu hârtie de text, mai mult sau mai puțin, și nu trebuie să fie luate în considerare în raport cu exteriorul cărții. Hârtiile de capăt colorate trebuie alese astfel încât să se potrivească sau să se armonizeze cu culorile care vor fi folosite pentru exteriorul cărții. Dacă, de exemplu, cartea urmează să fie legată cu pânză verde și blocată în folie metalică galbenă (§ 202), verde sau galben ar putea fi culorile deosebit de potrivite pentru hârtie de capăt. O potrivire între hârtie și pânză nu este întotdeauna ușor de aranjat, chiar și atunci când un material sau altul este făcut la comandă și, înainte de a se decide asupra unui anumit hârtie de capăt, designerul va face bine să caute mostre de pânză care să se potrivească sau să se armonizeze cu aceasta.

§ 192 · PLACI

Plăcile sunt ilustrații care sunt tipărite separat de text. Acest lucru poate fi necesar deoarece sunt tipărite printr-un proces diferit de cel

1 PGB upton: „The breakdown of publishers’ bindings” (Penrose Annua!, 1953).

text sau pe un alt tip de hârtie; sau pot fi tipărite pe o pagină mai mare, care este pliată pentru a se potrivi în carte atunci când nu este utilizată.

Există o serie de moduri prin care plăcile pot fi fixate într-o carte și niciunul dintre ele nu este pe deplin satisfăcător. În mod ideal, o placă ar trebui să apară vizavi de pagina respectivă în textul pe care apare prima referință la ea. În practică, acest lucru nu este adesea posibil într-o manieră compatibilă cu legarea sigură.

În ceea ce privește amplasarea adecvată a plăcilor în text, cea mai bună metodă este să le înclinați în secțiune; adică să le atașăm la marginea interioară a unei pagini cu o fâșie de pastă. Fără mare

dificultate, farfuriile pot fi așezate oriunde în carte. Punctul slab al acestei metode constă în nesiguranța deținerii plăcii; manipularea neatentă, sau timpul, sau ambele, îl vor elimina din carte. Cu excepția cazului în care răsturnarea este foarte precisă și este limitată la porțiunea din spate a paginii de text, placa cu vârf va ridica pagina de text de care este atașată atunci când este întoarsă, în același mod ca și hârtiile de capăt (figura 31, § Ю3).).

La fel de utilă pentru amplasare, și considerabil mai sigură, este protejarea plăcilor. O gardă este o bandă de material de-a lungul marginii cusute a unei plăci sau pagini; hârtiile de capăt întărite menționate în § 191, de exemplu, sunt cunoscute ca capete protejate. Apărătoarea nu este neapărat o piesă separată. O farfurie protejată este una care are hârtie suplimentară la marginea sa interioară; această hârtie suplimentară este purtată în jurul marginii cusute a paginii de text, lângă placă, spre centrul secțiunii, este cusută cu secțiunea și apare ca o fâșie subțire de hârtie într-o deschidere anterioară sau ulterioară a aceleiași secțiuni. Punctul slab al acestei metode este aspectul inestetic al gărzii și, dacă sunt multe, grosimea suplimentară adăugată la coloana vertebrală.

O metodă mai îngrijită și mai sigură, aceea de a înfășura rotund, permite ca unele dintre plăci să fie plasate opus referințelor lor, dacă este necesar. Plăcile sunt alcătuite în unități de patru pagini sau în multipli de patru și sunt înfășurate în jurul secțiunii sau a unei părți a unei secțiuni și sunt cusute cu secțiunea. Aceasta este o metodă îngrijită și sigură, dar poziția în secțiune

figura 68. Cele trei metode principale de fixare a plăcilor în carte.

a unei laturi a wrap-round determină pe cea a celeilalte părți. Ilustrațiile aranjate în același mod pot fi, desigur, introduse în centru

a unei secțiuni. Dacă plăcile sunt tipărite doar pe o parte a hârtiei, acestea vor ocupa pagini alternative din stânga și din dreapta; dacă toate vor apărea pe pagini recto, vor trebui tipărite pe diferite fețe ale hârtiei.

Plăcile pot fi grupate ca secțiuni separate și plasate în mod arbitrar în carte, adesea chiar la sfârșit, chiar și după index, unde par a fi o gândire ulterioară, sau aproape de centrul cărții, unde par să intervină. De regulă, această metodă este satisfăcătoare numai atunci când plăcile formează o mare parte a cărții. Aranjamentul este cel mai simplu pentru liant, dar poate să nu se potrivească întotdeauna cititorului.

Dificultatea de a plasa plăci lângă paginile relevante de text subliniază valoarea proceselor prin care textul și ilustrațiile pot fi imprimate împreună. Nevoia mare este de o metodă relativ ieftină și complet eficientă de reproducere a originalelor cu tonuri continue pe hârtie favorabilă tipăririi textului. Deși un bloc gravat adânc de

ecran relativ grosier poate fi utilizat pe hârtie text, calitatea rezultatului nu se poate apropia de cea a unui bloc cu ecran fin pe hârtie artistică. Deocamdată, proiectantul de cărți trebuie să accepte necesitatea plăcilor și dificultățile aferente acestora.

Când calitatea reproducerii este de primă importanță, plăcile trebuie tipărite doar pe o singură față a paginii, cu excepția cazului în care hârtia este absolut opaca, altfel tonurile mai închise ale unei ilustrații, care se afișează prin pagină, pot confunda tonurile mai deschise. a altuia.

O formă neatrăgătoare, dar adesea necesară, este cea care este pliată, fie pentru că este mai mare decât pagina, fie pentru că trebuie să se întindă de text atunci când este deschisă, sau ambele. O foaie de orice dimensiune rezonabilă poate fi pliată suficient de mică pentru a se potrivi într-o carte octavo și poate fi protejată într-o secțiune, dar astfel de plăci trebuie păstrate la minimum; grosimea suplimentară tinde să distorsioneze forma cărții și, dacă mai multe plăci pliate elaborat se deschid din greșeală, cititorul exasperat poate petrece câteva minute înlocuindu-le. Plăcile care trebuie să se plieze clar sunt așezate pe foaie astfel încât să lase pe o parte toată lățimea paginii și puțin în plus pentru protecție. Ele ar trebui să fie întotdeauna poziționate în carte, astfel încât să poată sta deschise lângă text, cu fața în sus, ori de câte ori cartea este deschisă la pasajele relevante. Spatele cărții este o poziție obișnuită, iar lianele ingenioase au extins chiar și o frunză a hârtiei de capăt pentru a forma o placă pliabilă, evitând astfel necesitatea unui gard.

Desigur, pliul trebuie să se încadreze în dimensiunea tăiată a paginii pentru a evita să fie tăiată de ghilotină. Acest lucru face ca o impresie a pliului să apară pe mai multe pagini de fiecare parte a plăcii pliante: cu cât este mai mare numărul de pliuri, cu atât amprenta este mai adâncă.

[317]

§193 · Strângerea și colabarea

Secțiunile, cu hârtiile lor de capăt și plăcile, dacă există, sunt adunate în ordinea în care vor apărea în carte și sunt verificate (combinate). Pentru a ajuta acest proces, pe coloana fiecărei secțiuni a fost imprimat un semn de colazionare, constând de obicei dintr-un mic alungit negru; plierea sau imprimarea incorectă poate face ca acest semn să apară între secțiuni atunci când cartea a fost legată.

figura 69. Secţiuni adunate cu semne de colaţionare.

§194 · CUUTAREA ȘI TUȘIREA

Secțiunile sunt așezate una lângă alta și cusute împreună cu mașina. Pentru un plus de rezistență, secțiunile cele mai exterioare sunt uneori cusute lateral cu o mașină de cusut similară cu cea folosită de gospodine - adică cusute prin coloana vertebrală din față în spate cu o succesiune de cusături mici.

figura 70. Secţiuni supracusute.

Fiecare cusătură este înnodat la capul și coada secțiunii, astfel încât un fir rupt poate permite secțiunii să cadă, dar nu va elibera secțiunile adiacente. Este posibil ca o carte formată din frunze simple să fie cusută manual (figura 70).

Utilizarea benzilor în cazul legarii este controversată. Se spune că rezistența unei legături de dimensiuni obișnuite depinde nu de benzi, ci de lipici și căptușeală aplicată cărții; benzile pot chiar slăbi spatele

împiedicând adezivul să ajungă pe toată întinderea spatelui și, astfel, oferind puncte de slăbiciune la care spatele va începe să se rupă. O carte grea, pe de altă parte, poate avea nevoie de benzi pentru a ține secțiunile de text împreună. Cusătura poate fie să treacă peste benzi, fie, pentru un plus de rezistență și la un cost suplimentar, le poate străpunge și astfel le poate fixa și mai sigur pe secțiuni. Benzile care sunt doar lipite de cotorul cărții adaugă foarte puțin la rezistența acesteia. Pentru cărțile obișnuite octavo două casete sunt de obicei considerate suficiente; greutate mai mare și formate mai mari necesită trei sau mai multe. Benzile sunt o caracteristică neatractivă a unei legături cu carcasă și tind să dea un aspect neîngrijit interiorului plăcii.

După coasere (uneori înainte) cartea este zdrobită sub o presă (tusă sau spartă) pentru a alunga aerul dintre pagini și pentru a solidifica astfel legarea. Acest proces slăbește cusătura, dar firele sunt strânse din nou în rotunjire și întărire (§ 196).

§195 · TUNDEREA ŞI TĂIEREA

Scopul tăierii marginilor cărților pe ghilotină, astfel încât fiecare margine să fie fiat și solidă atunci când cartea este închisă, este de a separa paginile una de cealaltă, pentru a împiedica marginea să rețină praful sau să permită pătrunderea prafului sau luminii. pe suprafața paginii când cartea este închisă și pentru a face paginile ușor de răsturnat și îngrijite ca aspect. Aproape toate cărțile produse industrial astăzi sunt tăiate cel puțin în cap și în partea din față.

Coada, care este mai puțin susceptibilă la murdărie și nu este folosită pentru a întoarce pagina, este uneori tăiată; numai șuruburile proeminente (dacă există) se scot cu un cuțit rotativ, astfel încât unele pagini să fie mai lungi decât altele. Acest lucru conferă legăturii o anumită neregularitate plăcută și pare să facă toate paginile mai degrabă mai lungi decât ar fi dacă ar fi tăiate.

Dacă liantul este echipat cu ghilotine cu trei cuțite, care decupează toate cele trei margini ale cărții la o singură operație, tunderea este un proces suplimentar care implică cheltuieli suplimentare; în caz contrar, tăierea înlocuiește a treia tăietură.

§196 · LIPIREA, ROTUNGIREA ȘI SUPORTUL

Spatele cărții este fixat în formă, iar secțiunile sunt fixate strâns unele de altele, prin aplicarea unui strat de adeziv flexibil pe coloana vertebrală. În timp ce adezivul este încă suficient de umed pentru a fi maleabil, spatele este rotunjit și susținut. Când cartea conține hărți sau alte ilustrații, care trebuie să parcurgă deschiderea fără pauză, rotunjirea și suportul sunt uneori omise sau minimizate, astfel încât fiecare deschidere să fie perfect plată și întreaga suprafață a fiecărei pagini să fie vizibilă până la cusut.

 marginea. Este posibil ca o carte rotunjită și cu spatele să își păstreze forma mai mult decât una cu spatele pătrat.

§197 · Căptușeală și bandă pentru cap

Spatele cărții este re-acoperit cu lipici și o formă de muselină grosieră cunoscută sub numele de mull este așezată pe coloana vertebrală, care se află sub cap și coadă și se suprapune de-a lungul fiecărei părți. Cea mai bună dispoziție a mull-ului este să-l aibă aproape la fel de lung ca și coloana vertebrală, cu o suprapunere pe fiecare parte egală cu întoarcerea pânzei peste bord la marginea anterioară. Partea interioară a plăcii are apoi o creastă de lățime destul de uniformă pe toate marginile sale - întoarsă în cap, coadă și marginea anterioară, mull în spate. Pentru putere, mull ar trebui poate să se extindă mai mult.

Mull întărit este uneori folosit pentru rezistență; la intervale firele încrucișate sunt țesute mai strâns. Se spune că acesta este un înlocuitor satisfăcător pentru benzi și, cu siguranță, este mai îngrijit. O alternativă la mull cu sau fără benzi este inul sau un material la fel de puternic, care este mai puternic și mai îngrijit, dar substanțial mai scump.

figura 71. O carte cu carcasă înainte de introducere.

Sondajul descris de Upton sugerează că a doua cea mai frecventă cauză de dezintegrare în cazul legăturilor este probabil ruperea mullului sau dezlipirea acestuia de pe coloana vertebrală sau scânduri. Prin urmare, o forță valoroasă poate fi adăugată cărții prin utilizarea unui mull întărit, cu o suprapunere destul de largă pe fiecare parte a coloanei vertebrale. Avantajul mull este că permite pastei să pătrundă liber și, astfel, leagă strâns împreună hârtiile de capăt, mull-ul și placa.

Scopul acestor forme de întărire nu este doar de a întări spatele, ci de a fixa cartea în carcasă; materialul care se suprapune este prins între placă și hârtie de capăt și astfel ține textul cărții de plăci.

Marcatoarele par să fi ieșit aproape complet din uz, deși nu sunt deosebit de dificil de fixat în carte și pot funcționa

funcția lor fără a fi de cea mai înaltă calitate. O bucată de panglică colorată corespunzător, oricât de subțire, poate fi nu numai de un real folos cititorului, ci și un decor pentru carte.

Bentitele dintr-o carte legată în carcasă sunt un anacronism, deoarece nu întăresc cartea și nu ascund golul așa cum o fac bentitele cusute. Sunt furnizate gata făcute și sunt lipite de coloana vertebrală înainte de căptușeală. Deoarece forma legăturii carcasei este o imitație a unei legături în interior, utilizarea bentițelor pentru decorare poate fi în mod rezonabil scuzată.

O fâșie de hârtie robustă, cunoscută sub numele de a doua căptușeală, este lipită peste mull, pentru a-l ține jos, pentru a întări și întări spatele și pentru a împărți efortul de deschidere și închidere.

§ 198 · COLORAREA MARCHIILOR

Practica colorării marginilor este derivată din cea a auririi marginilor, dar deoarece culoarea nu face nimic sau puțin pentru a exclude praful, ea cu greu poate fi considerată un înlocuitor. Marginile colorate nu prezintă murdărie atât de repede ca marginile necolorate, dacă cartea urmează să fie manipulată continuu. Dacă marginile sunt pătate, culoarea tinde să pătrundă puțin dincolo de marginea paginii; marginea anterioară este în mod deosebit supusă acestui lucru, deoarece rotunjirea forțează marginea unei pagini ușor peste cea a vecinului ei. Marginile pot fi, de asemenea, presărate; efectul este plăcut, iar pătrunderea este mai mică.

Marginile sunt adesea colorate pentru a se potrivi cu pânza sau sunt colorate în roșu, indiferent de orice schemă de culori, în imitație a colorării roșii așezate sub auriu pe marginile aurite. Combinațiile de culori plăcute între margine și pânză nu sunt, totuși, greu de găsit.

Legăturile moderne tind să fie severe în aparență, dar anumite cărți pot beneficia de orice exuberanță de fantezie de care se întâmplă să se bucure designerul. O formă de decor rar folosită este de a avea o ștampilă de cauciuc tăiată pentru a imprima ornament pe margini; alta este pulverizarea marginilor printr-un șablon ornamental.

Textul cărții este acum gata pentru introducere în carcasă, iar secțiunile următoare se ocupă de realizarea cazurilor, o operație destul de separată, deși coordonată cu grijă, cu cele deja descrise.

§199 · CONSILII

Plăcile sunt de obicei furnizate de către liant, dar, deoarece natura lor determină într-o oarecare măsură caracterul legăturii, proiectantul ar trebui să specifice tipul de plăci care urmează să fie utilizate.

Cartonul PAL, fabricat din așchii, este o formă ieftină de carton care se deformează ușor și se crăpă și nu ar trebui folosit pentru altceva decât pentru

cele mai ieftine carti. Warping este cea mai evidentă slăbiciune dintre toate, cu excepția celor mai bune plăci; o placă care este plată când iese din legătorie (și chiar și când părăsește depozitul editurii) se poate îndoi într-o curbă hidosă și incomodă în librărie sau pe raft.

Majoritatea cărților sunt legate în carton de paie, care este realizat în diverse calități. Este furnizat în dimensiunea de 25 x 30" și grosimea sa este desemnată de greutatea în kilograme a unei plăci. O placă i-lb. este de aproximativ (0-04"). Millboard, care din nou este fabricat în diferite calități, este mult mai puțin susceptibil la deformare și este substanțial mai puternic; grosimea sa este descrisă în fracțiuni zecimale de inch (de ex. 0-056", 0-064", 0-070"), iar pentru grosimi egale este mai grea decât plăcile de paie. Plăcile de freza sunt mai dure și mai solide decât plăcile de paie și fiind considerabil mai scumpe sunt de obicei rezervate pentru lucrări de înaltă calitate.

Grosimea plăcii trebuie să fie proporțională cu formatul, grosimea și natura cărții. De exemplu, i-lb. paiul poate fi considerat potrivit pentru cărțile octavo foolscap, i!- lb. pentru octavos coroană obișnuită, i| lb. pentru octavos cu coroană deosebit de groasă și pentru coroana mare 8vos, 2 lb. pentru demy 8vo și peste 2 lb. pentru octavo regal și cărți mai mari. Cărțile deosebit de groase sau deosebit de importante beneficiază de o grosime suplimentară în tablă, care conferă oricărei cărți o soliditate plăcută, precum și o copertă mai durabilă.

Când plăci groase sunt folosite pentru cărți scumpe, marginile exterioare ale plăcilor sunt uneori (deși rar) teșite. Acest lucru conferă legăturii un aer indefinibil de înaltă calitate; scopul său este de a preveni ca placa să aibă efectiv două colțuri ascuțite de-a lungul fiecărei margini la care pânza poate tinde să se uzeze.

§ 200 · Pânză

Orice cârpă poate fi folosită pentru legătorie dacă este suficient de puternică și poate împiedica adezivul așezat pe spate să pătrundă la suprafața sa. Chiar și o cârpă nepotrivită poate fi folosită dacă este mai întâi căptușită cu hârtie robustă. Prin urmare, este posibilă o inițiativă considerabilă în alegerea materialului. Cea mai mare parte a pânzei utilizate în producția de cărți este făcută special pentru acest scop, de obicei în rulouri de 36 până la 38 inchi lățime (marturia de un inch sau cam asa ceva la fiecare margine fiind inutilă) și 36 de metri lungime. role de 72 de metri fiecare; prețul este mai degrabă mai mic dacă pânza este făcută la comandă, iar designerul are apoi posibilitatea de a specifica culorile și materialele.

Mobilierul majorității pânzei de carte este bumbac; lenjeria, care este considerabil mai puternică, este folosită numai în țesături de cea mai bună calitate.

Urzeala pânzei este firul care trece de-a lungul țesăturii; dacă unul dintre fire este mai subțire decât celălalt, este de obicei bătătura, țesătă peste țesut. Pânza este mai flexibilă de-a lungul urzelii și se extinde

și contracte mai multe peste el; cea mai bună direcție pentru urzeală este așadar în sus și în jos în carte. Liantul nu poate lua de obicei în considerare acest lucru, dar trebuie să taie pânza în cel mai economic mod posibil.

Pânza poate fi colorată în diferite moduri. Cel mai simplu și cel mai comun este cel în care întregul material are o singură culoare. Variantele atractive includ pânză țesută din fire care sunt formate din fire de diferite culori și culori diferite pentru urzeală și bătătură.

Pânzele mai ieftine, cunoscute sub numele de spate alb, sunt colorate doar pe o singură parte; după o anumită uzură, materia colorantă începe să se uzeze de pe suprafața exterioară și apare baza albă. Pânzele de o calitate mai bună, inclusiv toate cârpele rapid la lumină, sunt vopsite pe tot parcursul.

Pânză de cărți cu suport de hârtie este utilă pentru lucrul moale (§ 206), din cauza rigidității suplimentare a materialului. Majoritatea cârpelor sunt îngroșate și rigidizate cu un suport pudrat, care are aproape același efect ca umplutura. Majoritatea pânzei conțin o umplutură, adesea din cazeină și materiale similare, scopul căruia este de a conferi grosimii pânzei și rezistență la lipici. Când pânza devine uzată, această umplutură tinde să cadă din pânză; o cârpă umplută în acest mod este, prin urmare, nepotrivită pentru litere și ornamente tipărite offset, deoarece umplutura care pleacă va lua o parte din model cu ea. Umplutura poate crește grosimea și rigiditatea pânzei, dar nu crește rezistența acesteia la tracțiune.

În sondajul său despre defalcarea legăturilor editorilor, Upton scrie:

Dintre cele 162 de defecțiuni ale țesăturii, 116 păreau să rezulte din uzura abrazivă simplă și doar în 46 au existat rupturi evidente la nivelul capului sau la coadă. Incidența maximă a ultimului defect (în intervalul de 50 de împrumuturi) este într-o etapă mai ulterioară decât cea a primului (30 de împrumuturi) și, prin urmare, se pare că ruperea se poate datora slăbirii inițiale a pânzei prin uzura abrazivă. Aceste observații sugerează că măsurarea rezistenței la abraziune poate fi de o importanță mult mai mare decât cea a rezistenței la tracțiune sau la rupere.

Deși utilizarea cărților într-o bibliotecă publică nu este neapărat tipică - cărțile sunt probabil scoase de pe raft mult mai des decât sunt citite - acest lucru arată cu siguranță în ce fel legăturile suferă de condițiile de uzură maximă.

Unele cârpe de cărți au un finisaj artificial, de obicei conferit de calandre precum cele ale unei mașini de fabricat hârtie, care netezesc suprafața în așa fel încât să ia foarte bine blocarea. Modelele în relief pe pânză sunt nenaturale; un material țesut nu are nevoie de o

suprafață artificială de acest fel. Imitațiile, fie că sunt pânze în relief pentru a imita pielea, fie hârtie în relief pentru a imita o pânză, sunt evitate de designeri de frunte ori de câte ori este posibil.

Buckram este o cârpă de calitate fină, al cărei mobilier conține in. Cacramul obișnuit este țesut din bumbac și in; cel mai tare și mai costisitor cacran este făcut numai din in. Buckrams sunt de obicei calandrati,

și au o suprafață netedă, solidă, care ia blocarea cu o claritate admirabilă; ele conţin puţină sau deloc umplutură. Buckram este cel mai bun tip de pânză de carte și ar trebui folosit ori de câte ori este posibil pe toate cărțile grele și cărțile de referință și de valoare permanentă.

Pânza este o cârpă nealbită destul de grosieră, cu un mobilier care include adesea cânepă sau in; este puternică, nelustruită și aspră și este doar puțin mai puțin costisitoare decât cacranul. Suprafața sa nu se pretează, de regulă, la blocări delicate sau la imprimare offset sau tipărită.

Crash este un tip de cârpă rar folosit, dar atractiv. Se distinge printr-un contrast marcat în grosime între urzeală și bătătură și un spațiu larg între firele de urzeală. Firele individuale sunt de asemenea de grosime și culoare neuniforme, iar urzeala și bătătura diferă uneori ca culoare.

Vellum este un termen aplicat aproape oricărei pânze de carte netede, altele decât cele deja descrise. Pânzele sunt adesea descrise ca vellum de artă sau pânză de artă, dar cuvântul nu are o semnificație specială.

Anumite tipuri de pânză de carte nu se estompează în lumina soarelui sau după expunerea îndelungată la atmosferă sau umezeală. Orice carte considerată a fi de valoare durabilă trebuie legată într-o pânză care să-și păstreze culoarea; alte cârpe se estompează și devin ponosite după câțiva ani. O cârpă fără decolorare este deosebit de utilă pentru cărțile care urmează să fie trimise în țări tropicale.

Există multe alte tipuri de pânză de cărți și există confuzie între numele de proprietate și numele care indică calitatea sau natura. Pânza nu trebuie aleasă după nume, cu excepția cazului în care același material a fost folosit anterior, ci trebuie selectată din mostre, după o examinare atentă a naturii firelor și a țesăturii și a proporției de umplutură. Grosimea derivată din umplutură și suport nu este un ghid pentru rezistență, dar grosimea de orice fel pare, desigur, să mărească grosimea plăcilor și să confere soliditate carcasei.

Că materialele colorate nu trebuie alese decât dacă sunt plăcute sau pot fi făcute plăcute, ar trebui să fie prea evident pentru a merita menționat. O scurtă recunoaștere a oricărei librării va arăta, totuși, că multe cărți britanice, chiar și majoritatea, sunt legate în culori

terne și chiar sumbre și că, dacă sunt folosite hârtie de capăt colorate, este la fel de probabil să fie de culoare sumbră. Nuanțele care ar fi refuzate cu indignare pentru husele de mobilier, rochii sau, într-adevăr, pentru orice alt scop decât inscripția de pe coșurile de gunoi, sunt considerate potrivite pentru producția de cărți. Dacă nu sunt disponibile culori plăcute, acestea ar trebui să fie disponibile; țesătorii de pânze și fabricile de hârtie vor furniza, în limite rezonabile, ceea ce este necesar.

Cele mai scumpe tipuri de pânze sunt, de regulă, disponibile într-o varietate de nuanțe atractive, dar din anumite motive culorile cârpelor mai ieftine sunt susceptibile să arate mai ieftine. Permanența culorii în pânză este la fel de importantă ca și umbra; dacă o carte trebuie legată mai degrabă pentru păstrare și utilizare decât pentru

neglijarea sau relegarea, cele mai bune și cele mai rele dintre culori vor fi aproape la fel în câțiva ani dacă ambele se estompează.

Textura pânzei tinde să fie mult neglijată de designerii de cărți. Texturile neplăcute sunt uneori folosite chiar și pentru cărțile scumpe - iar modelele mecanice și suprafața tare și strălucitoare a pânzei în relief trebuie plătite, fiind produse prin procese suplimentare. Finisajul natural al unei cârpe bune este suficient de atractiv fără nicio prelucrare suplimentară, în afară de (cel mult) calandrare, pentru a face suprafața suficient de netedă pentru o blocare curată. Un material foarte dur precum pânza, într-un finisaj natural, poate fi folosit ca atare; dacă este necesar, zona de blocat poate fi mai întâi aplatizată prin blocare oarbă.

Înlocuitorii de pânză intră în uz din ce în ce mai general. Nu au fost publicate date obținute științific despre durabilitatea comparativă a pânzei și a înlocuitorilor, dar o vizită la o bibliotecă publică (pe urmele lui Upton) va arăta că înlocuitorii par a fi cel puțin la fel de durabili ca unele tipuri de pânză; un înlocuitor care va ține o carte împreună în timp ce este citită de treizeci de ori sau mai mult este, evident, suficient de puternic pentru majoritatea cărților în proprietate privată.

Compania Grange Fibre este lider în acest domeniu, cu Linson și produsele asociate. Linson pare a fi o formă deosebit de robustă și puternică de hârtie sau carton, care poate fi obținută în aproximativ patruzeci de nuanțe și aproximativ cincisprezece finisaje. Fiecare finisaj poate fi smălțuit sau neglazuit; geamurile adaugă puțin costuri, dar crește rezistența la murdărie. Costul linson nesmălțuit este de aproximativ jumătate din cel al unei cârpe foarte bune și aproximativ o treime din costul cacranului.

Linline este o formă căptușită din același material, destul de mai scumpă și disponibilă doar în patru nuanțe și un număr mic de finisaje. Library Lin-son are un cost similar și este, de asemenea, limitat la patru nuanțe, dar disponibil în întreaga gamă de finisaje.

Formele mai ieftine sunt Fabroleen, cu aproximativ douăzeci de nuanțe și un finisaj admirabil de hamei, aproximativ două treimi din costul Linson obișnuit: Flexlin, cu costuri similare: și Milskin, aproximativ o treime din costul Linson, cu diferite nuanțe. un finisaj de pânză.

Este regretabil că cei mai buni înlocuitori pentru pânză nu au o suprafață caracteristică proprie, dar sunt cel mai adesea utilizați în finisaje care imită pânza.

§ 201 · ELABORAREA CAZULUI

Pânza este tăiată la dimensiune, iar colțurile sunt tăiate (mitralate) cu o tăietură în diagonală. Partea din spate a pânzei (nu toate pânzele au un spate distinctiv, iar unele cârpe fără spate și ușor umplute pot fi folosite pe ambele părți spre exterior) este lipită, iar scândurile și un gol de hârtie robustă, de asemenea, tăiate

la dimensiune, sunt așezate în poziție pe suprafața lipită. Golul întărește pânza care acoperă coloana vertebrală, iar cu pânza acceptă și reține impresia de blocare. Pânza este întoarsă, mai întâi rotunjește capul și coada scândurilor și scobit, apoi rotunjește marginile anterioare și este lipită de partea interioară a carcasei.

FIG URA 72. Confecţionarea cazurilor. Stânga, dreptunghiul lipit de pânză. Centru, scânduri și gol în poziție, colțuri mitralate. Corect, pânză întoarsă.

Plăcile sunt de obicei atât de tăiate încât vor proiecta aproximativ 1" în afara capului, coadei și marginii anterioare a textului și, prin urmare, sunt aproximativ egale cu dimensiunea netăiată a cărții. Pentru cărțile quarto și mai mari, pro -patratele care se injecteaza pot fi putin mai mari, dar in general un patrat larg are un aspect neîndemânatic si nu are nici un avantaj mecanic.Cartile foarte mari au uneori patratele facute aparent egale - adica cel mai lung patrat, la marginea anterioara, este usor mai lat decât celelalte.

O canelură franceză sau îmbinarea americană este un spațiu ușor suplimentar între placă și coloana vertebrală, care permite plăcilor să se balanseze înapoi mai liber decât dacă ar fi fixate strâns în balamaua creată de suport; scândurile trebuie în mod natural să fie tăiate foarte puțin mai puțin late.

figura 73. O carte legată de mână cu canelura franțuzească, care poate fi folosită și pentru cărți cu cutie.

Există diferite forme de carcasă din trei piese sau cu un sfert, care sunt mai ieftine sau mai decorative decât „pânză plină” obișnuită. Anumite mașini de fabricare a carcasei pot face o carcasă cu trei bucăți de pânză la fel de repede ca cu una, dar atunci când astfel de mașini nu sunt disponibile, carcasele din trei piese au

de obicei să fie făcute manual. Forța de muncă suplimentară necesară poate fi mai mult decât compensată de economia utilizării hârtiei pentru părțile laterale în loc de pânză.

O carcasă realizată cu spatele din pânză și părțile laterale din hârtie poate fi plăcută, dar este puțin probabil să aibă rezistența unei pânze pline. Uzura colțurilor și marginilor este cel puțin egală cu cea de pe balamaua dintre scândură și cotor, iar dacă cartea rămâne în uz mult timp, cotorul va dura mai mult decât restul carcasei. Acolo unde rezistența nu este esențială, totuși, utilizarea unei hârtie decorativă destul de robustă pentru părțile laterale are posibilități atractive.

Efect decorativ egal și rezistență mai mare este posibil dacă carcasa poate fi făcută din trei bucăți de pânză. Unii designeri americani au obținut rezultate izbitoare cu carcase din trei culori diferite de pânză, spatele fiind diferit de față, deși ambele sunt în armonie cu coloana vertebrală. Lățimea coloanei vertebrale poate fi variată după bunul plac; în mod convențional, se extinde pe aproximativ un sfert din tablă, dar se poate extinde la fel de bine la jumătate sau chiar mai mult dacă se dorește un efect special (figura 81, pagina 385). Îmbinarea dintre două materiale diferite poate fi mascată și păzită de o regulă blocată.

§ 202 · BLOCARE

Blocarea este un înlocuitor mecanic pentru sculele folosite la legarea manuală; principiul este același, deoarece modelul blocat este îngropat sub suprafața carcasei.

Presa de blocare folosește presiune mare și căldură pentru a depăși rugozitatea suprafeței pânzei și pentru a forța modelul în suprafață; căldura ajută, de asemenea, materialul de blocare să adere la pânză.

Suprafețele de blocare sunt de mai multe feluri; se pot folosi diferite metale pentru a aplica presiune si caldura, in functie de munca de facut. Dacă cârpa este netedă și este scurtă, pot fi folosite aparate stereo, zincuri sau electro-uri special turnate. Prin aceste mijloace, literele și ornamentele blocate pot avea toată precizia tipului turnat și a floroanelor, un avantaj atunci când standardul de tăiere al alamei nu este uniform ridicat. Cu toate acestea, modelul nu poate fi lovit adânc în suprafață, deoarece suprafața care nu este imprimată ar intra în contact cu materialul de blocare și pânza și nici nu poate fi folosită suficientă presiune și căldură cu alte suprafețe decât alama pentru a oferi rezistență metalului, și orice tipar blocat în acest mod poate începe să dispară la începutul vieții cărții.

Dacă pânza este aspră, dacă numărul de legare este mai mare de câteva mii sau dacă literele sunt necesare pentru a-și păstra strălucirea ani de zile, pentru blocare trebuie folosită alama. Este aproape impermeabil la căldură și uzură și este tăiat în relief adânc, astfel încât modelul blocat să poată fi adânc și ascuțit. Literele și ornamentele sunt imprimate fotografic pe alamă,

astfel încât tipul sau literele desenate să poată fi reproduse la dimensiune redusă dacă este necesar. Designul este protejat cu rezistență la acid, iar suprafața neblocante din jurul acestuia a fost gravată preliminar. Tăierea suprafeței neblocante este realizată manual; contoarele literelor sunt reduse la 3V sau mai mult, iar zonele mai deschise ale designului la rs" sau mai mult. Taitorii de alama sunt destul de pregătiți să-și urmeze propriul stil de litere, dar cele mai bune rezultate sunt de obicei obținute de la trage de reproducere de tip sau din litere desenate cu cerneală neagră pentru reproducere.

Blocarea oarbă este aplicarea de căldură și presiune de pe o suprafață de blocare, de obicei alamă, fără interpunerea vreunui material de blocare. Produce o zonă îngropată sau un model în pânză fără nicio schimbare de culoare și este adesea folosit pentru a aplatiza granulația pânzei în pregătirea pentru o amprentă ulterioară cu un material de blocare. Dacă se folosește o pânză cu suprafață aspră, de exemplu, inscripția poate fi blocată în metal de la un electro pe un panou orb; fără panoul orb, o alamă ar fi esențială și chiar și cu o alamă litere mici ar putea să nu fie reproduse clar pe suprafața aspră.

Materialele de blocare sunt de diferite tipuri. Una dintre cele mai simple este cerneala, care are avantajul unei game nelimitate de culori. Nu este nevoie de căldură, iar electros și alte astfel de suprafețe nu sunt mai puțin eficiente decât alama atunci când sunt folosite cu cerneală. Deși materialul în sine este ieftin, poate fi necesar să fie blocat de mai multe ori pentru a obține opacitatea necesară și, prin urmare, poate să nu ofere o economie specială. Mai des folosită este folia, care are opacitatea necesară; deși gama de culori nu este nelimitată, există o varietate bună de folii colorate. Foliile metalice sunt puțin mai scumpe decât foliile pigmentare; cel mai des folosit este imitația de aur, care nu împărtășește rezistența la pătare a metalului adevărat.

Un tip mai bun de blocare cu aur este folia de aur, care rămâne nepătată mai mult timp decât imitația sa, dar este considerabil mai scumpă și poate să nu ofere aceeași claritate a definiției ca foita de aur. Blocările de cerneală și folie pot fi efectuate pe o presă cu plată obișnuită, deși pentru blocarea foliei se folosește adesea o presă cu un accesoriu de încălzire. Folia este introdusă în mașină din bobine; mai mult de o bobină poate fi folosită la un moment dat, astfel încât să fie posibilă blocarea părților laterale și a coloanei în același timp în folii diferite. Zona de blocare este însă limitată de lățimea și numărul de role; un model care să acopere plăcile din față și din spate, precum și coloana vertebrală, ar fi mult mai ieftin de blocat cu cerneală decât cu folie.

Cel mai bun și cel mai costisitor material pentru blocare este foita de aur. Costul ridicat se datorează nu numai valorii materialului în sine, ci și forței de muncă suplimentare implicate în blocare. Designul este uneori mai întâi blocat în blind, pentru a netezi și a pregăti suprafața, care este apoi redată adezivç

prin aplicarea de strălucire pe zonele de blocat. Aceste zone sunt apoi acoperite cu foiță de aur, care trebuie tăiată și așezată manual, fiind mult prea delicată pentru manipulare mecanică. Suprafața de blocare, care este de obicei din alamă, este aplicată din nou cu căldură, iar surplusul de aur este îndepărtat cu grijă cu mâna, pentru a reveni la bătăi de aur. Acest material și metodă de blocare oferă cea mai clară definiție și cea mai durabilă luminozitate și, în ciuda costului, este foarte adecvat utilizat pentru majoritatea cărților cu valoare permanentă.

Din cauza diferențelor de căldură și presiune care sunt adesea necesare, două materiale de blocare diferite nu pot fi folosite întotdeauna la aceeași amprentă. Uneori, totuși, se pot permite mai mult de o blocare. Un stil popular este de a bloca literele aurii pe un panou de folie pigmentată, altul de a folosi folie metalică pentru litere și folie de pigment pentru ornament. Blocarea unei folii peste alta poate duce, totuși, la o pierdere a clarității.

Culoarea pânzei și culoarea blocajului trebuie să fie adecvate una cu cealaltă. Aceasta este o chestiune nu numai de armonie a culorilor, ci și de lizibilitate. O cârpă de culoare deschisă nu va apărea litere aurii sau argintii sau orice culoare deschisă și trebuie blocată în folie metalică sau cerneală de culoare închisă; o cârpă închisă la culoare ar trebui să fie blocată fie într-un metal strălucitor, fie într-o culoare deschisă. Deși gama de culori a foliilor metalice este limitată, se poate găsi de obicei una care se potrivește cu majoritatea gamelor de culori de pânză.

Blocarea este cel mai bine limitată la zona plăcilor și a coloanei vertebrale, care păstrează amprenta mai bine decât doar pânza; și din cauza diferenței de grosime a carcasei la balama, liantul poate avea dificultăți în a se bloca solid.

§ 203 · IMPRIMARE COPERTE

În mod clar, tehnicile și materialele de blocare sunt limitate și costisitoare, iar alte metode de plasare a litere și ornamente pe pânză devin populare.

Cea mai veche dintre acestea este folosită pentru ediții mici, deoarece se bazează pe lucru manual. O etichetă imprimată sau blocată, de obicei din hârtie sau piele, este lipită pe cotor, uneori pe un panou blocat orb care netezește pânza și protejează marginile etichetei cu propriile margini înălțate. O etichetă fixată corespunzător va dura mulți ani. Astfel de etichete sunt de obicei mici, dar pot acoperi la fel de bine o mare parte a coloanei vertebrale. Etichetele pot fi, de asemenea, plasate pe panoul frontal. În cazul în care cititorii sunt nervoși să piardă eticheta, o a doua etichetă poate fi imprimată pe clapa jachetei, înconjurată cu o rigură punctată pentru tăiere. Etichetele sunt de obicei simple ca design, dar ar putea fi, evident, tipărite pe hârtie în mai multe culori și poate în semiton,

dacă ceva mai izbitor părea potrivit. Etichetele pot fi blocate pe piele sau chiar pe pânză de culoare contrastantă.

Pânza poate fi imprimată prin tipărire în același mod ca și hârtia. Dacă pânza este netedă în mod rezonabil și designul nu prea delicat, poate fi posibilă o definire adecvată a tipului și a blocurilor de linii. Cerneala de pe suprafața pânzei își poate pierde, desigur, culoarea și opacitatea din cauza manipulării, dar pentru cărțile de scurtă durată, metoda este destul de potrivită. Este curios că nu este folosit mai des pentru romanele ușoare, pe piața pentru care concurența este intensă și unde decorarea atractivă poate face o parte din diferența între cumpărare și împrumut (sau chiar să nu citească deloc). Metoda este ieftină și poate da rezultate strălucitoare și izbitoare, fără a fi strălucitoare.

O decorare și mai strălucitoare este posibilă cu imprimarea serigrafică, care este adesea folosită pentru coperți de cărți în America. Acest proces este deosebit de bun pentru tiraje scurte, datorită costului său scăzut de pornire, iar culorile sunt extrem de opace și strălucitoare. Modelul, așezat la suprafață ca atunci când este imprimat prin tipărire, este la fel de vulnerabil, iar procesul este cel mai bun atunci când sunt evitate literele mici și ornamentele delicate. Imprimanta serigrafică poate imprima cu succes pe cea mai aspră pânză.

Efecte mai subtile sunt posibile de la imprimarea cârpei prin offset. Dacă pânza este rezonabil de netedă, prin această metodă pot fi imprimate detalii delicate și chiar semitonuri; un ecran de 133 de linii poate fi utilizat fără dificultate (figura 81, pagina 384). Pelicula de cerneală, totuși, este subțire și, după manipulare, cârpa tinde să se lase, astfel încât modelul se estompează.

§ 204 · SCRISOARE ŞI DECORARE

Dispunerea literelor pe cotorul cărților stârnește periodic discuții între editori și designeri. Toți sunt de acord că literele trebuie citite pe cotor dacă este posibil, deoarece poziția obișnuită a unei cărți este verticală pe un raft, astfel încât literele care se citesc pe cotor sunt orizontale. Argumentul se referă la literele care trebuie citite de-a lungul cotorului, deoarece legenda este prea largă sau cotorul prea îngust pentru orice alt aranjament. Încă nu s-a ajuns la un acord, iar rafturile de cărți prezintă spectacolul curios al literelor pe cotor care rulează în trei direcții, în sus, în jos și peste.

Cei care preferă stilul în sus susțin că capul se întoarce mai ușor la stânga pentru citire verticală decât la dreapta și că un șir întreg de titluri în sus pe un raft poate fi citit în direcția naturală, de la stânga la dreapta. Cele mai multe dintre celelalte argumente pentru acest stil provin din preferințele personale puternice sau din obiceiul editorilor de frunte.

Avantajele stilului în jos sunt mai puțin abstruse. Dacă literele

călătorește pe șira spinării, titlul poate fi citit atunci când cartea este întinsă și cu partea din față a cărții deasupra. Locul obișnuit pentru numele editorului de pe coloană este la coadă; dacă legenda scrie pe cotor, numele editurii urmează numele autorului și titlul în același stil ca referințele textuale la cărțile în care sunt incluse autorul și editorul.

Indiferent dacă este mai bine în sus sau în jos, să plasați o parte din litere pe coloana vertebrală și altele de-a lungul este mai rău decât oricare. Avantajul literelor de-a lungul cotorului, mai degrabă decât transversal, este că, cu excepția cazului în care titlul este unul lung, grosimea și lungimea cotorului permit utilizarea unor litere foarte mari, iar aceasta oferă, la rândul său, oportunități pentru utilizarea literelor decorative. Literele pe coloană, totuși, rareori trebuie citite la o distanță mai mare decât lungimea brațului.

Literele pe cotor, cu excepția cazului în care cartea este una groasă, tind să fie destul de înghesuite (dar vezi figura 83, pagina 387). Dacă este tipărit, trebuie folosite fonturi mici pentru a încadra titlul în lățimea disponibilă, mai ales că convenția de utilizare a majusculelor este mai rigidă pentru cotor decât pentru pagina de titlu. Tipurile foarte condensate sunt rareori satisfăcătoare, iar soluția constă în mod clar în litere special concepute. Unele alfabete majuscule condensate de succes au fost concepute în acest scop, unele dintre ele marcate de una sau două litere disproporționat de largi, dar cele mai potrivite litere în acest scop sunt, evident, cele care sunt înguste în mod natural. Litera neagră, de exemplu, se pretează scopului, dar este greu de lizibilă; italic majuscule și minuscule, pe de altă parte, este îngustă, fără a fi ilizibilă.

Legăturile cu carcase nu sunt de regulă decorate în Marea Britanie astăzi. La un moment dat, cele mai elaborate desene și imagini au fost blocate sau imprimate pe pânză, dar în prezent literele, care pot fi ele însele tratate într-o manieră ornamentală, sunt considerate suficient de decor, eventual cu adăugarea câtorva florioane și reguli simple. Designerii americani au dezvoltat un stil de decor care este strâns integrat atât cu natura cărții, cât și cu stilul literelor; decorul este așezat cu grijă pe spațiul disponibil – de obicei nu se încearcă acoperirea întregii zone, ci mai degrabă folosirea de motive și panouri de ornament. Combinat cu o utilizare inteligentă a tehnicilor și materialelor disponibile, acest stil are posibilități chiar și în cele mai conservatoare stiluri de design de carte. În cel mai bun caz, carcasa este astfel proiectată încât decorul său să mulțumească ochiului, indiferent dacă este vizibilă numai coloana vertebrală, coloana vertebrală și placa frontală sau întreaga husă.

§ 205 · ÎNCHISARE ŞI JACKETĂ

Când cazul a fost făcut și blocat, dacă urmează să fie blocat, textul este montat în carcasă. Acest lucru se face prin lipirea paginii exterioare a fiecăruia

hârtie de capăt, așezând carcasa în jurul cărții și apăsând cartea completă până când pasta este aproape uscată, iar forma fixată. Hârtia de capăt, fixată pe tablă, prinde mull, iar benzile, dacă există, în poziție, și astfel ține textul pe carcasă.

FIGURA 74. Carcasare.

Cărțile terminate sunt construite în grămezi, scânduri robuste alternând cu cărți; scândurile pot avea flanșe de-a lungul marginii exterioare, care, fiind montate în balamalele cărților, forțează pânza în balama. Pilotele sunt apoi presate, de obicei timp de 24 de ore. Presarea adecvată este de mare importanță; dacă cărțile sunt scoase din presă prea devreme, vor tinde să se deformeze.

După presare, cărțile sunt îmbrăcate, de obicei manual.

§ 206 · ALTE METODE DE LEGARE

Aproape toate celelalte metode de legare de producție în masă sunt folosite de dragul economiei, deoarece niciuna nu este mai eficientă pentru munca generală decât stilul cu carcasă deja descris. Metodele prezentate în această secțiune sunt unele dintre cele mai populare; altele sunt de asemenea în uz și mai multe pot fi concepute în scopuri speciale.

Hârtiile de capăt cu vârf sunt uneori omise, iar cele mai exterioare frunze ale textului sunt lipite pe carcasă sau pe copertă. Încordarea mișcării tablei este apoi aruncată pe hârtie de text relativ slabă. Un aspect mai mic este că ochiurile se văd prin deschiderea de lângă tablă.

Cusătura, fie cu sârmă, fie cu ață, înlocuiește uneori cusătura. Cusătura constă din mai multe cusături, iar costul său este evident redus dacă o singură cusătură este suficientă pentru o carte în loc de doar pentru o singură secțiune. Când se folosește cusătura cu fir, secțiunile sunt introduse, una în cealaltă; orice acoperire este, de obicei, una moale, în care secțiunile sunt introduse; iar întregul este prins împreună printr-o cusătură de șa care trece prin pliul coloanei vertebrale. Cusăturile de sârmă pot fi folosite în același stil de inserție sau pot fi trecute prin lateralul secțiunilor de lângă pliul coloanei vertebrale, secțiunile fiind una lângă alta ca pentru cusut. Această metodă de cusătură laterală împiedică cartea

de la deschiderea plată și nécessitâtes spațiu suplimentar în marginile din spate. Cusăturile laterale pot trece prin sau sub capacul moale.

figura 75. Cusătură laterală (mai sus) și cusătură în șa.

Cusutul, rotunjirea, suportul și căptușeala pot fi renunțate la metodele necusute sau „perfecte” de legare. Secțiunile sunt adunate, colazionate și tăiate în mod obișnuit, iar lipiciul este apoi aplicat pe marginile tăiate în loc de marginile pliate ale paginilor. Marginile lipite formează un spate flexibil, iar marginile pliate sunt tăiate pentru a forma marginea anterioară a cărții.

Metoda de legare Flexiback se bazează pe secțiuni cusute, dar spatele lipit este întărit printr-o singură aplicare de lenjerie robustă, care înlocuiește căptușeala dublă obișnuită și mull-ul. Această metodă întărește aderența textului la carcasă și îi permite să reziste la tratamente care ar putea rupe spatele unei legături obișnuite; dar cărțile groase sau grele tind să-și păstreze mai bine forma atunci când sunt rigidizate cu căptușeala dublă convențională. Procesul Flexiback poate fi combinat cu tehnici necusute.

Metodele spiralate și plastice se bazează pe spirale metalice sau prindere din plastic care străpung paginile pentru a le ține împreună; ele reprezintă o ruptură evidentă cu convenția, deoarece mecanismul coloanei vertebrale pătrunde în fiecare deschidere. Avantajul lor cel mai izbitor este că plăcile pot fi asigurate fără dificultate oriunde în carte. Atât metodele necusute, cât și cele în spirală au virtutea de a permite cărții să se deschidă perfect plat și dezavantajul că bibliotecarii nu pot, de obicei, relega cartea economic prin metode convenționale de cusut.

Carcasa poate fi inlocuita cu huse lixe, fie din hartie, fie din stofa. Hârtia este de fapt cel mai bun material pentru acest stil, deoarece este mai ieftină și rezistența sa este adecvată scopului. (Dimpotrivă, pânza, dar nu hârtia, este mai bună pentru legarea cu carcase, atunci când este nevoie de o rezistență mai mare la tracțiune.) Husele limp sunt cele care nu sunt rigidizate de o placă și au nevoie de atâta rigiditate proprie, cât poate fi în concordanță cu prețul. și cu deschidere plată.

Cea mai simplă formă de legare moale este stilul încadrat și tăiat, în care coperta și textul sunt fixate unul de celălalt prin cusături și apoi sunt toate tăiate împreună.

Dacă, pe de altă parte, secțiunile sunt continue în mod obișnuit și sunt cusute și lipite sau cusute înainte de acoperire, capacul moale, deja

îndoit pentru a se potrivi în jurul cotorului, poate fi lipit pe interiorul cotorului și puțin pe partea interioară a copertei din față și din spate și poate fi apoi plasat în jurul textului înainte ca textul și coperta să fie tăiate împreună. Acest stil de copertă desenată poate fi plasat pe carte cu mașina. Tăierea textului și a copertei împreună este unul dintre avantajele economice ale legăturii

limpede și, deși capacul încaștrat oferă puțină protecție marginilor, oferă o reducere considerabilă a prețului. Coperțile desenate sunt, desigur, fixate nesigur pe text, dar dacă sunt manipulate cu grijă rezonabilă, vor supraviețui unui număr de lecturi.

O formă mai puternică de legare moale este aceea în care coperțile neclintite sunt complet lipite pe text. Endpapers sunt ceva de lux aici; frunzele exterioare ale textului pot fi la fel de bine lipite pe coperta. Nu este posibil ca capacul să se desprindă. Dezavantajul stilului în prezent este că, deoarece nicio mașină nu a fost proiectată pentru a insera textul într-o copertă complet lipită, această lucrare trebuie de obicei făcută manual, cu o creștere ulterioară a prețului. Textul poate fi, bineînțeles, introdus în capac pe o mașină de introducere a carcasei dacă capacul nu este lipit pe cotor și, de fapt, există puțin avantaj în fixarea cotorului și a capacului împreună dacă capacul este bine fixat de text. prin alte mijloace.

Cele mai multe stiluri de legare slabă pot fi realizate cu coperți suprapuse, care, deși conferă cărții un aspect mai puțin îngrijit și mai solid, oferă mai multă protecție marginilor și colțurilor sale.

Alte variante ale stilurilor convenționale de legare sunt mult prea numeroase pentru a fi descrise. Orice designer care poate înțelege economia metodelor și materialelor de legare, precum și mecanismul cărții finite, poate inventa un stil care să se potrivească propriilor scopuri, dar este probabil să descopere că a fost folosit înainte. Aici, ca și în alte forme de legare, materialul și construcția trebuie să fie legate între ele; scopul unor astfel de abateri de la panourile de pânză obișnuite este economie, iar utilizarea oricărei metode sau materiale mai bune decât este necesar pentru acest scop este neeconomică.

O parte din sarcina designerului este să găsească pentru fiecare carte o formă în care să poată fi nu numai folosită, ci și oferită. Economii substanțiale în compoziție și tipărire sunt foarte greu de realizat, astfel încât hârtia și legarea tind să fie reduse în calitate pentru a reduce costul de producție al cărții. Dacă devotamentul publicului britanic față de panourile de pânză în toate scopurile, deja slăbit de Tauchnitz Editions, Penguin Books și altele, poate fi zdruncinat în privința cărților de valoare efemeră, cum ar fi romanele ușoare al căror interes nu va rezista unei călătorii cu trenul, majoritatea oamenilor ar putea înceta să considere cărțile fie ca fiind inutile, fie ca fiind ceva ce trebuie împrumutat

mai degrabă decât posedat. Stilul construcției cărții și prețul acesteia ar trebui să fie în concordanță cu scopul ei. Designerul ar trebui, în același timp, să îndemne editorul să reducă costul de producție al lucrărilor efemere și să sugereze utilizarea de hârtie mai bună, plăci mai grele și pânză mai rezistentă pentru cărți cu valoare durabilă. Adevărata economie nu este parcimonie, ci o dispoziție corectă a cheltuielilor.

CĂRȚI

carter, JOHN - Publishers' cloth: an oiitline lzistory of publishers' binding in England, 18201900 (Aspects of book-collecting) - Constable, 1935 - i6mo: pamflet.

cockerell, douglas - Legătorie și îngrijirea cărților: un manual pentru legatori și bibliotecari (Seria meșteșugurilor artistice de manuale tehnice) - Pitman, ediția a IV-a, 1925 -ilustrări. [Numai legat de mână.]

construcție - Construcție de carte - Asociația Bibliotecii, I93I - broșură: bibliografie. [Se ocupă de durabilitatea cărților.]

DIEHL, EDITH - Legătorie: fundalul și tehnica sa (2 volume) - New York, I946 -ilustrări: bibliografie. [Preocupată în principal de legarea manuală.]

mason, JOHN - Legătură de carcasă ediție -PT & P 23, I946.

SADLEIR, MICHAEL - Evoluția stilurilor de legătură ale editorilor, 1770-1900 (Bibliographia: studies in book history and book structure, 1780-1900) - Constable, I930 - ilustrații.

VA ughan, ALEX. J - Legătorie modernă: un tratat care acoperă atât ramurile tipografiei, cât și cele de papetărie ale comerțului, cu o secțiune despre finisare și design - Leicester, Raithby Lawrence, I946 - ilustrații.

Vezi, de asemenea, după capitolul I, Jennett și SIMON; după capitolul 5, whetton; și, în § 24I, HOBSON.

20

Jacheta

Jacheta unei cărți este învelișul de hârtie liber, plasat în jurul coperților ei de liant. Scopul inițial al jachetei a fost de a proteja capacul înainte de vânzare împotriva manipulării și expunerii la lumină și atmosferă, iar jacheta este încă denumită uneori învelișul de praf. Deoarece orice jachetă neimprimată, cu excepția cazului în care este transparentă, ascunde identitatea cărții, titlul, cu cel puțin numele autorului și al editorului, apare de obicei pe fața și cotorul ei și, de fapt, identitatea cărții poate fi făcută mai mult. evident prin utilizarea pe jachetă a unor litere mai mari decât ar putea fi considerate potrivite pe copertă. Acest accent pe identitatea cărții s-a transformat în cea mai fastuoasă formă de reclamă folosită de comerțul cu cărți, iar jacheta a fost descrisă în mod adecvat ca un afiș înfășurat în jurul unei marfuri.1

Jacheta pur de protecție, constând de obicei dintr-o bucată simplă de hârtie ieftină, este încă folosită pentru cărțile care nu sunt destinate vânzării în librării. Jachetele transparente sunt uneori plasate în jurul cărților ale căror coperți atractive și litere clare îndeplinesc funcțiile de identificare și publicitate ale jachetei. Un defect comun al unor astfel de jachete este o fragilitate exasperantă

și o transparență inadecvată. Jachetele transparente pot fi, desigur, imprimate, dacă coperta cărții este atractivă, dar nu este scrisă în mod clar.

O jachetă eficientă afișează pe față numele cărții și al autorului ei cu litere suficient de clare pentru a fi citite la o distanță de nu mai puțin de opt sau zece picioare; aceasta este aproximativ distanța de la partea din spate a unui stand de cărți sau a unei vitrine de librărie până la ochiul unui trecător. Cotorul jachetei nu permite, de obicei, o afișare atât de generoasă, dar aici literele trebuie să fie suficient de mari pentru a fi citite chiar și atunci când cartea se află pe raftul cel mai înalt sau cel mai jos din magazin.2

Locul de reclamă în designul cărților este jacheta și numai jacheta. O carte bine concepută și bine făcută este propria ei reclamă; legarea și textul său nu au nevoie de acea atingere a remarcabilului - culorile strălucitoare, de exemplu, și tipurile îndrăznețe mari în aranjamente izbitoare - care transmite un mesaj mai degrabă decât să-l ofere. Dispozitive de publicitate,

1 charles rosner: The bookjacketcfirst principles (Penrose, 1952).

2 '. .. niciun client nu se va uita la o carte mai jos de trei picioare sau mai mare de vreo opt.' BN Langdon-davies: Practica vânzării de cărți (Phoenix House, 1951).

conceput pentru a atrage atenția mai degrabă decât pentru a o reține mult timp, devin obositor într-o carte care poate fi deținută de ani de zile și citită sau la care se face referire din nou și din nou. Tipografia reclamei și-a avut efectul asupra celei a cărții, iar designerii de cărți încep să plaseze linii de afișare departe de centrul zonei de text și, în alte moduri, să se elibereze de convențiile minore ale cărții. A admite această influență, totuși, nu înseamnă a sugera că scopurile designului cărții și ale publicității sunt aceleași sau că aceleași stiluri sunt potrivite pentru ambele. Atâta timp cât se ține cont de această diferență de scop, este sigur să subliniem că publicitatea își are locul în designul cărților și că tipograful poate, în proiectarea jachetei, să facă bine să folosească un accent de stil de la care a s-a încărcat din nou în planificarea cărții.

Stilul unui sacou este mai limitat de natura cărții decât stilul unui afiș pe un tezaurizare este limitat de mediul sau subiectul său. Aspectul unui sacou trebuie să se conformeze într-o oarecare măsură cu cel al cărții pe care o acoperă, întrucât cele două sunt oferite spre vânzare împreună; și din același motiv, stilul jachetei nu trebuie să sugereze nimic pe care cartea să nu-l îndeplinească — reclama și marfa sunt suficient de aproape una de cealaltă pentru comparație.

Stilul jachetei depinde într-o oarecare măsură de politica editorului. Unora edituri le place ca jachetele cărților lor să aibă o asemănare de familie care amintește implicit cititorului de identitatea editurii.

Acest lucru limitează în mod natural calitatea designului jachetei și armonia dintre stilul jachetei și cel al cărții. De asemenea, prin intermediul unei asemănări de familie, o jachetă poate fi destinată să facă publicitate autorului sau seriei din care face parte cartea.

§ 207 · LINII DE AFIȘARE ȘI TEXT

Cuvintele afișate pe jachetă apar uneori cu litere desenate în loc de litere. Avantajele tipului sunt precizia formei și costul redus; cele de litere, libertatea de stil față de modelele consacrate disponibile oricărui alt designer de jachete și libertatea de proporție (figura 84, pagina 388). Oricare ar fi întinderea cuvintelor afișate, acestea pot fi afișate în lățimea și înălțimea maximă dacă literele sunt desenate; lățimea tipului, fixată proporțional cu înălțimea acestuia, împiedică adesea utilizarea unei fântâni foarte mari. Literele desenate pot fi, de asemenea, proiectate pentru a se potrivi cu natura cărții, dacă nu este disponibil niciun tip aluziv. Doar un număr mic de tipuri de afișaj au îndrăzneala, individualitatea sau grația formei și economia setului, care sunt cele mai utile calități în litere pentru jachetă.

Oricât de fantezist desenate sau stabilite, liniile de afișare trebuie să poată fi citite fără dificultate la o anumită distanță. Principiile lizibilității

sugerate în §§ 36 și 82 se aplică jachetelor în ceea ce privește afișarea compoziției în text; grosimea cursei și dimensiunea contorului, de exemplu, ar trebui să fie proporționale unele cu altele, iar liniile de tip sau litere să nu fie prea apropiate unele de altele. Atâta timp cât aceste cerințe sunt îndeplinite, cu cât literele sunt mai mari și mai îndrăznețe, cu atât vor fi mai lizibile la distanță.

Lizibilitatea în jachete este complicată de utilizarea culorilor și a ilustrațiilor. Literele imprimate în culori palide sunt clare numai dacă fundalul lor este întunecat. Deoarece cerneala nu este de obicei destul de opac, aranjamentele de acest fel necesită de obicei inversarea de la negru la alb; literele inversate pot părea a fi chiar mai clare decât literele imprimate pozitiv în mod obișnuit. În schimb, literele în culori închise sunt cele mai clare pe fundaluri de culoare deschisă. Acolo unde o parte dintr-o linie de afișare apare pe un fundal deschis și o parte pe unul întunecat, o parte a liniei poate fi imprimată pozitiv și cealaltă inversată. Un fundal rupt cu diferite linii și culori poate face aproape orice litere ilizibilă. Dacă se folosește grija, totuși, imaginea și cuvintele pot fi combinate cu succes. Cuvintele, de exemplu, pot apărea într-o zonă de culoare deschisă simplă, cum ar fi cerul, sau într-un panou simplu montat în imagine sau o parte a acesteia.

Textul de pe partea din față a jachetei este de obicei setat orizontal, sau aproape; când cartea stă întinsă pe o masă sau stă cu fața spre exterior pe un raft, cuvintele pot fi citite cu ușurință. Coloana vertebrală prezintă mai mult o problemă. Textul întors pe o parte pentru a citi în sus sau în jos pe cotor poate fi întotdeauna imprimat

cu litere mai mari decât textul care trece pe cotor, iar dimensiunea literelor este mai importantă pe jachetă decât pe copertă. Literele mai mari, chiar și atunci când sunt răsucite pe părțile laterale, sunt mai ușor de citit la distanță decât literele mici dispuse orizontal. Atunci când alege între aranjarea literelor pentru a citi în sus sau în jos pe coloana vertebrală, tipograful poate face bine să țină cont de considerațiile menționate la § 202.

Accentul relativ al cuvintelor afișate pe jachetă nu este întotdeauna o chestiune care trebuie decisă de designer; editorul sau managerul său de publicitate poate fi consultat. Numele autorului este uneori considerat a necesita mai mult accent decât titlul cărții sale și, în titlul în sine, unul sau două cuvinte ar putea trebui subliniate în detrimentul celorlalte. În designul jachetei, variațiile de accent pot fi obținute nu numai prin diferențele de mărime, greutate și spațiere în litere, ci și prin diferențele de culoare atât în literă, cât și în fundal; un cuvânt mai puțin important, pe o jachetă în două culori, de exemplu, poate fi imprimat în maro pe gri, un cuvânt mai important inversat în alb pe maro.

Deoarece coloana vertebrală și partea din față a jachetei sunt adesea vizibile în același timp, liniile de afișare care apar pe ele pot fi bine concepute pentru a se alinia orizontal între ele; linia cea mai de sus pe coloana vertebrală și pe față, de exemplu, poate începe la aceeași înălțime. Dacă niciun material publicitar nu trebuie

z

apar pe spatele jachetei, o repetiție a afișajului frontal poate fi de preferat să lăsăm spatele gol. Dacă literele sunt păstrate la cel puțin 1" de la marginea anterioară și de marginea tăiată și de fiecare parte a colțurilor coloanei vertebrale, nu ar trebui să existe riscul ca orice eroare ușoară de poziție în îmbrăcăminte să facă literele să dispară peste marginea suprafața sa adecvată.

Jacheta de serie, care cu modificări este folosită pentru o serie întreagă, poate fi proiectată economic prin limitarea utilizării blocurilor la acele părți ale afișajului care sunt comune tuturor cărților din serie. Titlul seriei, de exemplu, poate fi tipărit cu litere inversate pe un panou de nuanță, peste o altă parte a căreia titlul cărții este tipărit din tipărire într-o culoare mai închisă. Blocurile sunt cel mai bine să nu se folosească pentru cotor, care poate varia în grosime de la carte la carte (figura 84, pagina 389).

Textul jachetei, care constă de obicei din materiale publicitare, trebuie tratat cu aceeași grijă ca și afișajul și poate beneficia de a fi aranjat ca parte a aceluiași design. Informația – descrierea cărții și a autorului, de obicei plasată pe clapeta din față și, dacă este necesar, de asemenea pe spate – și lista cărților de obicei pe spatele jachetei pot fi, de exemplu, aliniate la cap cu afișajul linii pe față și pe cotor și pot fi setate în aceeași serie și imprimate în aceeași culoare. Dacă o listă de cărți este planificată să fie tipărită prin

tipărire în aceeași culoare cu materialele foarte mari de pe față, este posibil ca imprimanta să fie nevoită să folosească două lucrări, una pentru tip și una pentru solid, pentru a evita supracernelarea. tipul.

Defectul principal al majorității textului jacket este supraaglomerarea; un cadru atractiv este imposibil dacă se furnizează prea multă copie. Textul este cel mai bine scris pentru a se potrivi numai pe clapeta frontală; nu entuziasmul oricărui cititor pentru blurb-uri îl va trimite la vânătoare pentru finalizarea în spate. De asemenea, trebuie să existe loc pentru prețul și condițiile de publicare pe clapeta din față. Victor Gollancz a folosit în mod strălucitor o carte scrisă provocator afișată pe partea din față a jachetei, iar alți editori imprimă uneori comentarii favorabile ale recenzenților aflați în aceeași poziție.

Numele artistului sau al designerului și al tipografului ar trebui să apară pe fiecare jachetă care se merită. Standardul de proiectare și producție a jachetei se va îmbunătăți dacă toți pot vedea unde se face cea mai bună muncă. Deoarece de obicei există loc pe una dintre clapete, nu este nevoie ca numele artistului să apară pe față.

§ 208 · ORNAMENT ŞI ILUSTRARE

Orice fel de decor imprimat este disponibil designerului de jachete; există nenumărate feluri de tip ornamental și litere desenate, floroane,

alte ornamente tipografice și decorațiuni desenate, împreună cu o serie de tehnici autografice și fotografice, care pot fi combinate între ele și cu culori alese dintr-o varietate infinită. Aspectele tehnice ale diferitelor forme de decorare și ale diferitelor tehnici au fost luate în considerare în capitolele anterioare; abilitatea de a le combina este o chestiune de practică și imaginație creativă mai degrabă decât de principiu; iar alegerea culorilor este în primul rând o chestiune de gust. Prin urmare, diferitele moduri de a decora o jachetă nu sunt detaliate în această secțiune și, într-adevăr, cu greu ar putea fi încadrate într-o carte. Puținele puncte ridicate aici sunt unele dintre cele care limitează alegerea designerului între materialele ornamentale, stilurile și culorile.

Hârtia colorată și cerneala colorată pot fi combinate chiar și în cea mai ieftină jachetă. Culorile hârtiei și imprimării ar trebui să se potrivească nu numai una cu cealaltă, ci și subiectul și aspectul cărții din interior. Acest lucru se datorează parțial pentru că marginile capului și coadă ale copertei pot fi văzute chiar și atunci când jacheta este îmbrăcată și, parțial, pentru că cumpărătorul discriminant de cărți, când scoate jacheta pentru a se uita la coperta, le vede pe cele două aproape simultan. Orice discordie de culoare între jachetă și husă va fi, prin urmare, evidentă. O încercare nereușită la un meci strâns este, de asemenea, probabil să fie o vedere neplăcută. Potrivirea culorilor suprafețelor diferite, cum ar fi hârtia, indiferent dacă este simplă sau imprimată, și pânză este întotdeauna

dificilă, iar culorile diferite, dar compatibile, au mai multe șanse să aibă succes.

Deoarece jacheta trebuie văzută de la o oarecare distanță și urmează să apară în librărie, printre multe alte jachete, cele mai bune culori (cel puțin pentru cărțile care se dorește a fi populare) sunt destul de puternice și strălucitoare, iar combinațiile de culori câștigă din contrastul pronunțat. . Nuanțele delicate sunt cel mai bine folosite în zone destul de mari, ca fundal pentru litere și ornamente în culori mai puternice.

De regulă, culorile deschise nu apar bine atunci când sunt imprimate pe un fundal întunecat, cu excepția cazului în care se folosește serigrafie; în caz contrar, este de preferat inversarea. Tipul și ornamentele pentru inversare ar trebui alese cu grijă. Orice detaliu fin tinde să se închidă în gravură sau imprimare sau ambele; Serifurile ascuțite și liniile de păr, de exemplu, pot dispărea parțial sau total, astfel încât tipurile de fețe vechi, de regulă, sunt mai eficiente decât cele moderne. Tipurile îndrăznețe sunt mai bune dacă imprimarea trebuie să fie într-o culoare destul de deschisă, deoarece culoarea mai deschisă va fi evidențiată pe zonă și nu prin contrast în umbră.

Jacheta preponderent tipografică, sau cel puțin cea care nu se bazează în primul rând pe o poză, este adesea cea mai atractivă. Literele, combinând efectul de model cu funcția de comunicare, au o forță simplă care se potrivește bine nevoilor jachetei. Într-o varietate concurentă de jachete, cele care ies în evidență ca fiind deosebit de frumoase au adesea litere sau litere drept singur ornament.

Ilustrația este însă foarte folosită la jachete, iar pentru acele tipuri de cărți care se bazează în principal pe vânzări ocazionale este aproape obligatorie. Cel mai plăcut și, după cum se întâmplă, cel mai ieftin stil este folosirea culorii plate, poate ameliorată de grafturi mecanice sau de altă natură. Acest lucru conferă culorilor claritatea și contrastul care sunt eficiente în rândul rivalilor mai puțin puternici și când sunt văzute de la distanță. Culoarea continuă, pe de altă parte, are avantajul în varietatea de nuanțe pe care le poate reproduce. Designul jachetei unei cărți ilustrate se bazează adesea pe una dintre ilustrațiile textului; poate fi desenat special de ilustrator și poate reprodus prin aceleași mijloace ca și ilustrațiile textului. Poate că cea mai bună jachetă pentru o carte ilustrată este cea care servește ca o introducere sau o mostră a ilustrațiilor din interior, astfel încât o fotografie poate fi bine folosită în jacheta unei cărți ilustrate cu fotografii. Dacă cartea nu este ilustrată, ilustrația jachetei ar trebui să fie adecvată textului; artistului ar trebui să i se furnizeze o copie a cărții dactilografiată sau în dovadă și trebuie să se conformeze cu aceasta, pe cât posibil, atât în literă, cât și în spirit.

Deoarece o jachetă trebuie să fie distinctă de vecinii săi, simplitatea, claritatea și forța se numără printre principalele virtuți ale oricărei ilustrații care urmează să apară pe ea. Garishness poate

descuraja cititorul să dorească să dețină cartea într-o astfel de jachetă.

Ilustrațiile de jachete sunt adesea costisitoare și, atunci când merită un astfel de tratament, ele apar uneori atât în interiorul cărții, cât și în afara cărții, ca hârtie de final, frontispiciu sau chiar pagina de titlu. O formă deosebit de atractivă de ilustrare a jachetei este aceea care acoperă întreaga zonă vizibilă, spatele, precum și coloana vertebrală și față, cu excepția, poate, a panourilor mici de litere; acest tip de tratament încurajează librarul să afișeze cartea deschisă pentru a afișa față și spate (figura 84, pag. 389).

§ 209 · PRODUCȚIE

Dimensiunile jachetei nu pot fi stabilite, desigur, până nu se cunoaște grosimea cărții. Ca urmare, jacheta nu poate fi întotdeauna imprimată până la o etapă târzie a producției; grosimea precisă nu poate fi stabilită fără a lega un set de coli tipărite. Acest lucru poate cauza întârzieri, în special dacă jacheta urmează să fie imprimată color sau offset. După ce sacoul a fost imprimat, cartea poate fi retipărită pe o altă hârtie care produce o grosime ușor diferită. Prin urmare, cele mai bune modele de jachete sunt cele care permit o anumită latitudine pentru variațiile de grosime. Liniile de afișare centrate pe partea din față și pe coloana vertebrală a jachetei, de exemplu, trebuie ajustate lateral pentru fiecare modificare a grosimii; dar dacă inscripția cotorului poate fi aliniată la o distanță fixă la stânga marginii dintre față și cotor, iar inscripția din față este aliniată în mod similar la dreapta

aceeași îmbinare, pozițiile lor pe coloana vertebrală și față vor rămâne constante în raport cu acea margine, indiferent de grosime. Dacă pe spatele jachetei este imprimată o listă de cărți, o creștere a grosimii va apropia lista de cotor; utilizarea unui stil offl'-centre cu mult spațiu în stânga și dreapta listei poate împiedica variațiile de acest tip să arate inconfortabile. Designerii, totuși, nu doresc în mod natural să se limiteze la un astfel de stil, care poate fi util doar atunci când imprimarea jachetei trebuie să fie pusă în mână într-un stadiu relativ timpuriu.

Mărimea exactă a carcasei obligatorii nu este sigură până când cutiile nu sunt făcute. Pentru a asigura o potrivire perfectă, jachete ar trebui să fie furnizate liantului cu puțină adâncime suplimentară pentru a fi tăiate și trebuie date instrucțiuni, dacă este necesar, despre tăierea la cap sau coadă sau ambele.

Clapele generoase în spate și față împiedică să cadă jacheta de fiecare dată când este deschisă cartea. Între două treimi și trei sferturi din lățimea tablei este amplă, iar acest lucru va permite setarea blurbului într-o măsură destul de largă. Majoritatea clapetelor sunt prea înguste pentru a fi satisfăcătoare.

Există loc pentru inițiativă în alegerea hârtiei pentru jachetă, atâta timp cât designul este potrivit hârtiei și se ține cont de funcțiile jachetei. În valoarea publicității, textura și culoarea neobișnuită în hârtie de jachetă pot echivala cu un design bun. Când se folosește o hârtie distinctivă pentru jachetă, uneori reapare în carte ca hârtie de capăt.

Grosimea hârtiei este de obicei guvernată de dimensiunea, greutatea, costul și importanța cărții. O carte mare și grea are nevoie de o jachetă destul de robustă, deoarece poate tinde să cadă dintr-o carte slabă; dar, deoarece jacheta va trebui să fie și mare, hârtia groasă poate crește substanțial costul. O jachetă subțire poate părea proastă pe o carte scumpă sau importantă, iar costul suplimentar al hârtiei groase poate fi de obicei permis pentru astfel de cărți.

Indiferent de suprafața exterioară a hârtiei, aceasta trebuie să fie destul de aspră pe partea interioară pentru a prinde capacul. Dacă se folosește hârtie artistică, de exemplu, arta pe o singură față este mai ieftină și mai eficientă decât pe două fețe. Hârtia artistică nu este ideală pentru jachete, din cauza sensibilității sale la umezeală și a deveni marcate la manipulare și a tendinței de a se crăpa de-a lungul unui pliu. Când trebuie utilizat, descuamarea stratului va fi mai puțin evidentă dacă nimic nu este imprimat peste faldurile jachetei de la marginile anterioare și de-a lungul coloanei vertebrale.

Dintre diferitele procese utilizate pentru imprimarea jachetei, tipografia este predominantă, deoarece de obicei este cea mai ieftină și adesea cea mai eficientă, mai ales atunci când nu există semiton în design. Atunci când este necesar un ton continuu, offset-ul este poate cel mai atractiv proces, deoarece hârtia cartuşă este potrivită în special pentru jachete. Gravura este folosită relativ rar pentru jachete, probabil pentru că suprafața imprimată tinde să fie ușor neplăcută la atingere. Serigrafia este deosebit de potrivită pentru lucrul cu jachete, datorită culorilor sale foarte strălucitoare și clare și pentru că vopseaua sau cerneala utilizate cu

procesul poate fi suficient de opac pentru a imprima într-o culoare deschisă pe un fundal întunecat. Dacă se folosește o vopsea groasă sau o cerneală, aceasta se poate desprinde dacă este imprimată peste un pliu al jachetei și, de asemenea, se poate deteriora la manipulare.

O suprafață strălucitoare în text sau ilustrație este un defect, dar unele jachete câștigă din a fi lăcuite sau laminate. Laminarea oferă o suprafață care, în ciuda strălucirii sale, este mai plăcut la atingere decât hârtia și cerneala artistică și care nu numai că rezistă murdăriei din atmosferă și manipulare, dar poate fi curățată cu ușurință. Acesta adaugă rezistență și rigiditate jachetei și luminează culorile imprimării prin creșterea intervalului de reflexie a suprafeței. Acoperirea poate fi așezată peste întreaga jachetă sau pe o parte a jachetei.

Un liant conștiincios, de obicei, pliază jacheta o dată, adesea de-a lungul uneia dintre marginile anterioare, pentru a asigura precizia poziției atunci când jachetele sunt așezate pe carte. Atâta timp cât poziția jachetei este evidentă, așa cum este, de exemplu, când liniile de afișare a coloanei vertebrale sunt centrate, liantul ar trebui să poată fixa poziția în mod fiabil. Dacă, pe de altă parte, nimic din desen nu este centrat, tipograful poate face bine să indice pe o jachetă imprimată poziția aproximativă a unuia dintre pliuri.

§210 · CUTII

Cutiile sau cutiile sunt rar folosite, cu excepția cărților unice costisitoare sau a seturilor de cărți și, dacă sunt necesare, trebuie proiectate la fel de atent ca și jacheta. Ele constau, de obicei, dintr-o cutie dintr-o singură bucată, de dimensiuni similare cărții și deschise pe partea care corespunde cotorului. Cartea este introdusă mai întâi pe marginea anterioară, astfel încât coloana vertebrală să rămână vizibilă în partea deschisă a cutiei.

Plăcile groase nu măresc rezistența cutiei la fel de mult ca un material de acoperire robust, deoarece tensiunea cade pe colțuri și margini mai degrabă decât pe laterale. Plăcile ar trebui să fie căptușite pe interior, poate cu o hârtie colorată sau imprimată. Când se poate permite, pânza face un capac frumos și durabil pentru cutie. Mai des, însă, se folosește hârtie; hârtia trebuie să fie puternică și plăcută ca culoare și textură, deoarece, spre deosebire de jachetă, husa este destinată să fie păstrată împreună cu cartea. Din același motiv, funcția de publicitate a jachetei nu trebuie transferată în cutie.

Deoarece cotorul cărții poate fi văzut în cutie, titlul cărții nu trebuie să apară pe cutie. Dacă, totuși, este imprimat pe marginea anterioară închisă a cutiei, cutia poate fi păstrată cu partea închisă spre exterior, astfel încât cotorul cărții să fie mai puțin expus la lumină și praf. Liniile de afișare pot fi plasate pe cutie prin lipirea pe o etichetă tipărită sau prin imprimarea copertei înainte ca cutia să fie realizată.

Durata de viață a carcasei va fi prelungită prin găurile pentru degete tăiate în ambele

părțile laterale ale deschiderii, deoarece atunci nu va fi nevoie să forțați marginile pentru a scoate cartea.

Geaca de carte este uneori atacată pentru că este scumpă disproporționată cu utilitatea sa; atacul este de obicei îndreptat în special asupra jachetelor ilustrate în culoare continuă și ia forma sublinierii că, eliminând jacheta, care este efemeră, editorul ar putea îmbunătăți substanțial calitățile fizice ale cărții, care sunt mai mult sau mai puțin permanent. Orice produs ar putea fi îmbunătățit prin reducerea cheltuielilor pentru publicitate și creșterea proporțională a cheltuielilor de producție. Cei care sunt în favoarea publicității

subliniază că aceasta crește vânzările și, astfel, menține prețurile scăzute, astfel încât reducerea publicității poate duce la creșterea prețurilor. Chiar și cei care nu sunt în favoarea publicității admit că majoritatea industriilor fac publicitate proporțional cu nevoia lor de a stimula vânzările care altfel nu ar avea loc și că comerțul cu cărți trebuie să stimuleze vânzările, dar cheltuiește relativ puțin pe jachete și publicitate combinate. Atâta timp cât jacheta scumpă este considerată a fi o formă de publicitate mai degrabă decât o parte a cărții în sine, costul său poate fi justificat.

În același mod, atunci când jachetele sunt recunoscute ca reclame, tipograful poate vedea pericolele combinării jachetei cu coperta cărții. Un model de jachetă poate fi imprimat destul de ușor pe copertă, dar în niciun caz toate modelele nu sunt de natură să mulțumească cititorul atâta timp cât acesta deține cartea. Jacheta și husa au scopuri destul de diferite și necesită stiluri diferite.

CĂRȚI

ROSNER, Charles - The art of the book jacket - HMSO, pentru Victoria and Albert Museum, 1949 - pamflet. [Publicat cu ocazia unei expoziții de jachete la muzeu.] Vezi, de asemenea, după capitolul 1, jennett și simon; iar, în § 240, rosner.

21

Alungarea

A scoate un dactilografiat înseamnă a calcula numărul de pagini tipărite pe care le va ocupa într-un stil care a fost deja planificat. O renunțare precisă nu poate fi efectuată până când cartea nu a fost concepută în detaliu. Pe de altă parte, înainte de a începe să-și planifice pagina de text, tipograful ar trebui să aibă o idee despre numărul de cuvinte de care va trebui să se încadreze în ea. A pregăti specificații elaborate pentru o carte destinată buzunarului, de exemplu, ar fi o pierdere de timp, dacă nu s-a luat o anumită grijă pentru a împiedica textul să umple atât de multe pagini încât cartea să fie prea groasă pentru buzunar. Cea mai vagă idee despre numărul de cuvinte care trebuie să apară pe fiecare pagină tipărită poate fi suficientă, dar trebuie să existe o idee. Odată ce designul este complet, efectul acestuia asupra lungimii cărții tipărite poate fi elaborat.

Procesul de aruncare se împarte în trei părți. Primul dintre acestea este calculul numărului de cuvinte sau caractere din dactilografia; al doilea este calculul numărului de cuvinte sau caractere din pagina tipărită; iar al treilea este compararea conținutului foliei dactilografiate cu cel al paginii tipărite pentru a stabili întinderea unei anumite cărți.

Orice tip de excludere ar trebui să se bazeze, dacă este posibil, pe numărul de ens, mai degrabă decât pe numărul de cuvinte din folio dactilografiat sau din pagina tipărită. Un en, în acest scop, poate fi definit ca o literă, un spațiu, un semn de punctuație, o cifră - orice lucru în mașină de scris pentru a produce și care transportul mașinii de scris a trebuit să se deplaseze mai departe cu un spațiu.

Numărul de ens este mai de încredere decât numărul de cuvinte, deoarece un text poate consta din cuvinte cu o lungime medie mai mare decât altul - comparați, de exemplu, o carte avansată despre chimie cu un cititor pentru copii mici. Este obișnuit să presupunem că cuvântul mediu englezesc constă din cinci ens și că spațiul dintre cuvinte este aproximativ egal cu o șase; sunt deci permise șase ens pentru fiecare cuvânt. Un număr extins de caractere dintr-o varietate foarte largă de literatură1 a arătat totuși că

1 De către un subcomitet de statistică al Comitetului de stabilire a costurilor al Federației Master Printers' Fédération. Comitetul a emis o circulară în 1923 în care se spunea că media dezvăluită de acest număr era 4-24 (Manualul de utilizare a tastaturii Monotype).

numărul mediu de litere este mai aproape de 4! decât 5. În primul paragraf al acestui capitol, de exemplu, lungimea medie a cuvintelor este aproape exact 4! ens, excluzând spațiile și semnele de punctuație. În orice caz, este esențial să eradicăm de la început posibilitatea oricărei inexactități majore, deoarece inexactitățile minore sunt în orice caz susceptibile de a se acumula în orice, decât într-o socoteală cu adevărat atentă.

O aruncare cu adevărat exactă pentru toate cărțile, chiar și pentru cele mai complicate, este vitală pentru tiparul de cărți. Eroarea în eliminarea unei imprimante ar trebui să fie mai mică de i la sută. Precizia de acest fel este la îndemâna doar celei mai minuțioase abordări, bazate poate pe numărarea (sau pe măsurarea)1 a ensului din dactilograf și compararea cu un exemplu de decor al unui pasaj tipic în stilul propus. Timpul și necazurile sunt bine petrecute aici, deoarece eliminarea precisă este baza unei estimări fiabile. Tipograful poate, dacă are timp, să arunce cu aceeași acuratețe, dar aruncarea precisă poate să nu fie considerată esențială în faza de planificare, cu excepția cazului în care cartea urmează să fie încadrată într-un număr întreg de secțiuni.

§ 211 · DISPOZIRE APROXIMATĂ

O aruncare grosieră este mai bună decât niciuna și vor exista adesea momente în care tipograful nu poate face nimic mai bun.

„Copie bună” este stabilită în așa fel încât conținutul său ro poate fi calculat cu o acuratețe rezonabilă prin mediere; include, de exemplu, copie dactilografiată în stilul descris în § i, sau copie configurată în tip. Numărul de ens pe linie completă și numărul de rânduri pe folio complet de copie sunt egale, sau foarte aproape, în întregime. Scrisul de mână face rareori o copie bună. „Copie defectuoasă” este stabilită astfel încât conținutul său en-ro nu poate fi calculat cu o acuratețe rezonabilă prin mediere; poate fi scris la mașină, dar pe mai multe mașini diferite care au litere de lățime inegală, cu linii de lungime variabilă, fără spațiere consecventă între rânduri și cu un număr

inegal de linii la folio. Cel mai adesea, copierea proastă este scrisă de mână într-un mod neuniform.

Tipograful va avea rareori timp să facă o renunțare exactă a copiei proaste, dar probabil va lăsa pe seama tipografiei, care va trebui să facă oricum una. Renunțarea designerului va trebui să se bazeze pe un calcul destul de aproximativ al numărului de cuvinte din copie; el trebuie să rezolve acest lucru cât de bine poate făcând o medie, cu excepția cazului în care simte că are timp să numere cuvintele. După ce a atins un total, îl poate converti în conținut en, calculând numărul mediu aproximativ de ens pe cuvânt și înmulțind acest număr cu numărul total de cuvinte. În stabilirea numărului de cuvinte în copie proastă, bunul simț și practica sunt ghiduri mai bune decât cunoștințele tehnice.

1 Majoritatea mașinilor de scris produc zece caractere la inch, unele produc douăsprezece.

Există diferite moduri de calculare a conținutului de copie bună. Pentru o retragere aproximativă, un calcul aproximativ este suficient de bun. Numărul mediu de ens pe linie de copie poate fi găsit fie prin numărarea ens în câteva rânduri tipice; sau trasând o linie verticală în jos pe marginea dreaptă a paginii prin ceea ce pare a fi sfârșitul liniilor medii și numărând ens-ul din stânga acestei linii. Numărul de rânduri de pe întregul folio ar trebui înmulțit cu numărul mediu de ens pe rând pentru a obține conținutul mediu mediu per folio de copie. Foliile scurte - cum ar fi primul și ultimul capitol al unui capitol - ar trebui convertite în fracțiuni de folie și adăugate la totalul de folii întregi. Numărul mediu de ens pe rând, înmulțit cu numărul de rânduri per folio complet, înmulțit cu numărul total de folii, va fi apoi conținutul aproximativ al copiei. Se poate presupune că liniile scurte din copie vor fi echilibrate de linii scurte de tip.

Orice parte a copiei care urmează să fie setată într-un stil diferit de cel al textului principal ar trebui, desigur, să fie eliminată separat.

Fiecare capitol poate fi, desigur, calculat separat. Acest lucru necesită foarte puțin timp suplimentar și duce la o mai mare acuratețe, în special atunci când fiecare capitol urmează să înceapă o pagină nouă.

Următoarea etapă este calcularea numărului de ens din pagina tipărită. Aici abilitățile tehnice trebuie adăugate bunului simț. Numărul de rânduri de text de pe pagina completă a textului este deja cunoscut; numărul mediu de ens pe linie necesită o pregătire atentă. Dacă un decor asemănător cu cel planificat pentru carte – adică un decor al aceleiași fântâni în aceeași măsură, textul fiind asemănător ca stil – este la îndemână, conținutul en-ro al rândului poate fi găsit prin mediere; aceasta este metoda cea mai fiabilă. Mesele de turnare sunt disponibile pentru a fi utilizate cu diferitele mașini de compus;1 acestea sunt mai bune decât nimic, dar sunt pur aritmetice și trebuie tratate cu rezervă. Ele nu pot permite, în mod firesc, o proporție

neobișnuit de mare de litere mari sau spațierea foarte mare care poate rezulta din cuvintele lungi într-o măsură restrânsă sau pentru oricare dintre variabilele care pot influența conținutul en-ro al rândului.

Există, de asemenea, o formulă care a avut o recomandare autorizată, dar care nu este cu atât mai fiabilă pentru asta. Pentru setarea Monotype, măsura, exprimată în puncte în loc de picas, este împărțită la setul izvorului pentru a da un conținut em al liniei; acesta este convertit în ens atunci când este înmulțit cu 2. Pentru setarea Linotype, conținutul em este calculat prin înmulțirea punctelor din măsură cu 26 (numărul de litere din alfabet) și împărțirea la dimensiunea punctului fântânii înmulțită cu lățimea în pica ens ale alfabetului său cu litere mici. Eroare în formula sugerată pentru setarea Monotipului este utilizarea setului ca o indicație a mediei

1 sec, de exemplu, adaptarea copiei, pagina 362 de mai jos.

width, atunci când setul este lățimea în puncte a celor mai largi caractere numai. Conform Scientific copyfitting, 1 Centaur cu 12 puncte și Gill Sans cu 12 puncte, ambele n| set, dacă este așezat solid într-o zonă de tip de 20 picas lățime și 25 picas adâncime, ar face 157 și, respectiv, 177 de pagini de 200.000 ens. Punctul slab al ambelor formule este că niciun text nu constă dintr-un număr egal al fiecărei litere mici; de exemplu, după e, două dintre cele mai comune litere în limba engleză sunt t și i, ambele litere deosebit de înguste. Calculele din Scientific copyfitting sugerează că lățimea medie a literelor minuscule este de 8-9 unități sau puțin mai îngustă decât un en de 9 unități; în compoziția engleză, totuși, literele sunt folosite în astfel de proporții încât lățimea lor medie este de aproximativ 8-3 unități.

Odată ce conținutul aproximativ al copiei și al paginii-tip sunt cunoscute, acesta din urmă poate fi împărțit în primul pentru a da numărul de pagini de tip. Acest lucru trebuie, desigur, să fie ajustat prin calcule separate ale materiei stabilite în stiluri diferite, cum ar fi notele de subsol extinse și, în special, prin calcule separate ale dimensiunii paginilor preliminare și din spate, a ilustrațiilor și a oricărei alte aspecte suplimentare. Dacă capitolele urmează să înceapă pe pagini noi, dar nu au fost calculate separat, o jumătate de pagină pe capitol este o sumă rezonabilă de adăugat, cu excepția cazului în care stilul capetelor de capitol este neobișnuit de luxos. Dacă capitolele urmează să fie adăugate, suma pe capitol va depinde, desigur, de spațiul dintre textul capitolelor.

§212 · EXPLOATARE PRECISA

Diferitele imprimante folosesc metode diferite de aruncare, iar o modalitate eficientă de a învăța o metodă fiabilă este să vezi a cui aruncare este cea mai precisă, chiar și pentru cărți dificile, și să întrebi imprimanta cum o face. Oricare ar fi metoda, este aproape sigur că se va baza pe un exemplu de decor al unui pasaj tipic din carte în producție. Dacă designerul nu poate pune mâna pe un decor rezonabil tipic pentru cartea în mână, în care aceeași fântână este folosită în aceeași măsură, ar trebui să facă tot ce poate prin mijloacele deja

descrise și să-și trateze estimarea ca aproximativă. Acest lucru este mai bine decât să pregătiți un calcul care este aproape sigur că va fi inexact într-o anumită măsură și să vă bazați pe el ca și cum ar fi exact.

Dacă este disponibilă o setare de specimen adecvată, poate într-o altă carte sau în cartea de specimene a unei imprimante, conținutul mediu al liniilor de tipar poate fi calculat; cu cât sunt numărate mai multe linii, cu atât mai bine.

Metodele diferă în comparația dintre copie și tip. Oricare ar fi metoda, eliminarea corectă este o afacere laborioasă; nu există o scurtătură. Unul dintre cele mai simple, și poate cel mai eficient, sisteme este de a măsura pe copie lățimea ocupată de numărul de ens 1 pagina 362.

în linia de tip mediu. O bandă de carton este apoi tăiată la această lungime și folosită pentru a împărți copia, paragraf cu paragraf, în linii de tip.

Unele tipuri de copie se pretează acestei metode și sfidează oricare alta. Un subiect deosebit de dificil este romanul în care paragrafele de lungime obișnuită sunt întrerupte de pasaje de scurte schimburi de conversație, fiecare discurs ocupând mai puțin de un rând. Acest lucru nu poate fi nici eliminat printr-o metodă aproximativă bazată pe medie, nici numărat ca un total de linii; eliminarea trebuie să se bazeze fie pe presupuneri, pe o combinație a două metode, fie pe măsurare precisă.

Versetul poate fi eliminat foarte precis, fără prea multe probleme. Dacă formatul și textul cărții sunt concepute pentru a găzdui rândul cel mai lung, rândurile pot fi pur și simplu numărate în sus și se ține cont de spațiul dintre poezii și dintre strofe. Într-o colecție de poezii scurte, copia poate fi echivalată cu pagini tip folio cu folie, din cauza spațierii neuniforme necesare pentru a preveni ruperea inutilă a unei poezii între două pagini. Dacă măsura este prea îngustă pentru a găzdui cea mai lungă linie, aceste linii pot fi identificate prin metoda de măsurare.

§213 · FACEREA UNUI POTRIV

O presă cu opt coroane tipărește 128 de pagini dintr-o carte crown 8vo pe o coală de dimensiune completă, 64 de pagini pe fiecare parte. O carte de 256 de pagini, deci, poate fi tipărită pe două coli cu opt coroane. Dacă cartea conține încă 64 de pagini, acestea pot fi aranjate într-o impunere de lucru și întoarcere pentru tipărire pe o coală de aceeași dimensiune.

În plus, 32 de pagini vor începe să complice imprimarea. Pentru o perioadă foarte lungă, pentru a pregăti pagini duplicat de tip sau două seturi de plăci duplicat poate fi în valoare de timp, pentru a tipări formularul „de două în sus” ca 64 de pagini. Mai obișnuit, cele 32 de pagini vor fi tipărite pe o presă cu patru coroane; costul tipăririi în

format quad este mai mare pe pagină decât cel al tipăririi în format dublu-quad, dar patul presei mai mari nu poate fi umplut de forma mică.

Un 16 în plus va înrăutăți mult lucrurile. Chiar și într-o impunere de lucru și întoarcere, aceste pagini vor fi probabil tipărite pe o presă cu coroană dublă, care este încă mai scumpă pe pagină decât tipărirea cu patru coroane. Mai mult, dacă cartea urmează să fie legată în secțiuni de 32 de pagini, secțiunea de i 6 pagini va adăuga aproape la fel de mult la costul de legare ca și o secțiune de 32. Cotele de 8 și 4 pagini vor fi și mai costisitoare pe pagină. .

Atunci când pentru cărțile octavo sunt utilizate prese dublu-quad, orice coală de mai puțin de 64 de pagini crește costul pe pagină de tipărire și trebuie considerată o ciudățenie. Cu presele cvadruple, orice mai puțin de 32 de pagini este o ciudățenie. Orice ciudat care conține mai puține pagini decât numărul de pagini per secțiune crește costul pe pagină de legare și poate, de asemenea, ușor

slăbește construcția cărții. Presele dublu-quad sunt de obicei folosite pentru tiraje mai lungi, de exemplu peste 5.000, presele quad pentru mai scurte.

În mod ideal, cărțile ar trebui să fie întotdeauna astfel concepute și, dacă este posibil, astfel încât să fie ajustate în pregătire, încât întregul text să poată fi tipărit pe foi de dimensiune completă. Adesea, însă, de obicei, acest lucru este extrem de dificil de realizat. După ce întregul text este scris, modificările la paginile preliminare, noi anexe, un index de lungime neașteptată sau oricare dintre multele șanse neprevăzute, pot modifica întinderea cărții. În orice caz, tipograful ar trebui să arunce cartea cu foarte mare acuratețe, dacă designul său ar fi să o potrivească exact într-o lucrare uniformă. Diligența și hotărârea din partea tipografului, a departamentului de estimare sau editorial al tipografiei, a editorului și uneori a autorului pot, totuși, să realizeze o potrivire exactă. Problema, în etapele inițiale de proiectare, este de a decide dacă este posibil să se urmărească montarea și, dacă este, dacă merită.

Anumiți autori rescriu în mod obișnuit pe larg atunci când cartea este în dovadă. Lucrările tehnice sau academice, sau cele de mare actualitate, sunt susceptibile de a necesita adăugiri și ștergeri, uneori destul de extinse, în toate etapele până când formele ajung efectiv în sala de presă. Dacă trebuie respectat un stil stabilit, designerul are puține șanse de a manevra într-un fel sau altul. Pentru cărțile de acest fel, este puțin probabil să se realizeze o funcționare uniformă decât întâmplător.

Atunci când cartea este una foarte lungă, costul suplimentar al unei necazuri poate adăuga un procent atât de mic la costul tipăririi și al legării, încât să fie neglijabil. Dacă cursa este scurtă, costul suplimentar poate să nu ajungă la o sumă considerabilă. Când urmează să fie tipărite un număr mare de cărți de lungime scurtă sau medie, de obicei ar trebui făcută o anumită încercare de adaptare.

Față de costul suplimentar de tipărire și de legare, și de posibila slăbire a legăturii prin secțiuni de dimensiuni neuniforme, tipograful trebuie să echilibreze costul muncii suplimentare implicate în realizarea unei potriviri și pericolul de a strica designul paginii.

Dacă cartea urmează să fie încadrată într-o funcționare uniformă, primul pas va fi, de obicei, să se calculeze cât mai aproape posibil conținutul în copie al exemplarului. Apoi se elaborează o idee foarte grosieră a designului paginii de text, pentru a arăta conținutul aproximativ al paginii de tip. Împărțirea tipului-pagină en-conținut în cea a copiei, ajustată ca de obicei pentru paginile preliminare și alte variabile, va oferi o întindere aproximativă pentru carte. Dacă se alege o măsură care oferă o funcționare uniformă și aproape de această măsură aproximativă, designul paginii-text poate fi modificat până când conținutul său încadrează copia în funcționarea uniformă.

Cel mai bine este întotdeauna să țintiți la o măsură ușor sub nivelul de lucru uniform; chiar și o jumătate de pagină peste va fi o ciudățenie, dar trei sau patru pagini goale, dacă dimensiunea este ușor sub o potrivire, nu faceți niciun rău.

22

Estimarea

O estimare este o prognoză a costului lucrării sau al materialului sau ambelor; costul poate fi orice, de la cel al unui singur articol - cum ar fi lucrarea sau pregătirea ilustrațiilor originale - până la cel al întregii ediții. Calitatea fizică a oricărei cărți este limitată de prețul cel mai mare la care poate fi vândută. Prin urmare, în aproape toate designurile moderne de cărți, costul aproximativ al fiecărui proces trebuie avut în vedere așa cum este planificat și cel al oricărui tip de material așa cum este ales sau specificat. Atunci când trebuie făcută o alegere între procese sau materiale, o comparație a costurilor aproximative poate rezolva problema definitiv. Estimările preliminare rezonabile de precise permit tipografistului să-și finalizeze designul înainte de a trimite o copie către imprimantă. În caz contrar, este posibil ca designul să fie modificat în detaliu după ce imprimanta a primit instrucțiunile sale și și-a trimis estimarea, iar modificările în această etapă pot afecta ajustarea tuturor părților designului între ele.

Estimările diferă ca formă în funcție de scopul lor. În forma sa cea mai simplă, o estimare poate fi altceva decât unul sau două calcule ușoare, menite să arate, de exemplu, diferența aproximativă de cost între două tipuri de hârtie. Când, poate, cu ajutorul mai multor calcule de acest fel, tipograful și-a finalizat proiectul, deseori va face bine să elaboreze o estimare cuprinzătoare aproximativă pentru ediție, pentru a vedea dacă proiectul său este practicabil din punct de vedere economic. S-ar putea să nu fie nevoie de mult calcul; dacă, de exemplu, designul nu se abate mult de cel al cărților produse anterior, o renunțare și o ajustare proporțională a costurilor în funcție de amploare pot fi suficiente. Atunci când această estimare aproximativă a dovedit posibilitatea economică a planurilor tipografului, copia poate merge la imprimantă. De obicei este însoțită de o solicitare de

estimare și de retragere în stilul planificat; aceasta servește ca o verificare esențială a calculelor tipografului, limitează răspunderea editorului pentru cheltuielile de producție și oferă un ghid clar pentru prețul publicat al cărții. Această estimare autorizată, bazată pe sondajul de către imprimantă a copiei, ar trebui să confirme calculele preliminare.

O estimare cuprinzătoare a costurilor de producție ale unei ediții este realizată prin calcularea mai întâi a costului total al ediției și apoi împărțirea

totalul după numărul de cărți din ediție pentru a afișa costul pe exemplar. Un tipograf care a pregătit un plan detaliat așteaptă de obicei o estimare detaliată; adică, o declarație neplăcută a tipografiei că costul total sau costul pe copie a compoziției și tipăririi va fi o anumită sumă nu este considerată suficientă, deoarece nu oferă nicio indicație asupra punctelor în care ar putea fi posibile economii sau cheltuieli suplimentare.

Setul de prețuri care compun devizul poate proveni din diverse surse. Majoritatea imprimantelor de cărți furnizează clienților lor o barem de taxe pentru tipărirea tipărită și, de obicei, percepe în conformitate cu aceste bareme, deși costul real pentru imprimantă de tipărire a anumitor tipuri de lucrări, cu adăugarea cheltuielilor sale generale și a profitului, poate scădea sub sau să crească peste aceste rate. Anumite alte procese, cum ar fi realizarea de blocuri, sunt sau pot fi supuse ratelor de scară. Estimările individuale sunt de obicei necesare pentru procese precum compoziția în care munca implicată poate varia foarte mult de la carte la carte; unele tipografii prezintă scale de compoziție, dar acestea trebuie privite mai degrabă ca o bază de calcul decât ca un angajament cert. Costul materialului poate fi de obicei estimat în funcție de prețurile zilei; mare atenție poate fi necesară aici dacă prețurile sunt fluctuante. O altă sursă de informații pentru o estimare poate fi comparația cu lucrările anterioare; aceasta este adesea folosită pentru a verifica estimările prezentate anterior de firmele producătoare. Comparația poate oferi, de asemenea, unele cifre care altfel nu ar putea fi disponibile. Renunțarea tipografiei, de exemplu, nu precizează mai mult decât întinderea provizorie a cărții, iar tipograful va prefera, de obicei, să nu ceară o estimare unei legături până când întinderea nu este cunoscută cu siguranță, pentru a evita estimarea de mai multe ori; Prin urmare, prețul obligatoriu din estimarea inițială se poate baza pe comparație cu taxele anterioare pentru cărți similare.

Cele două calități vitale ale calculului sunt exhaustivitatea și acuratețea. Un singur articol uitat poate ruina o estimare și, din moment ce de obicei sunt multe de reținut, poate fi util un formular tipărit pe care sunt enumerate diferitele articole. Tot ceea ce editorul va considera cost de producție trebuie inclus, iar ceea ce constituie un cost de producție variază de la firmă la firmă. Erorile sunt întotdeauna susceptibile să apară în estimări, nu numai în aritmetică, ci și în traducerea proiectului în costuri; Hârtia double-

quad, de exemplu, tinde să fie calculată la greutatea ramului hârtiei quad de către un estimator neobișnuit cu dublu-quad. Astfel de erori pot fi evitate cu certitudine doar printr-un control independent, în care aceeași estimare este calculată separat de o altă persoană.

§ 214 · DIFERITE TIPURI DE COST

Costul unitar poate fi definit ca acea parte a costului pe copie pe care editorul o ia în considerare în scopul calculării publicației.

pretul cartii. Metoda editorului de a traduce costul total de producție al ediției în cost unitar are o anumită influență asupra designului cărții. De exemplu, costul de compoziție al unei cărți educaționale care urmează să fie retipărită de mai multe ori este ignorat de unii editori

ESTIMA

Bazat pe cosu actual

3 9

Titlul autorului.....

PriDter .

Format Binder

Uustatloos

Serie ......

Ediție

Numărul estimării imprimantei Data

Numărul estimativ al Uiodcr Data

Stil Exteot

Pr«^

PRIMUL COST

Compoziţie

Indemnizație pentru corecții lllotratlons: onorariul artistului....

Blocuri ....

Taxe de reproducere ....

Jaiket sau coperta: onorariul artistului .....

Blocuri, alamă Compoziție ....

tipografie: matrițe stereo, etc. Offset: reproducere, etc. Editorial: taxă de drepturi de autor etc.

TOTAL PE COPIE

COSTURI DE RETIPRIRE

Impunerea ....

Stereo noi sau piale offset Text popor:

Preț pe lb.

Se imprimă text....

Copertă sau jachetă: hârtie Preț pe lb. Tipărire

Pânză

Legare

Preț pe ramă

Preț pe ramă

Pret pt!r curte

greutate pe ramă Nr. de rcaine

greutate pe ramă Nr.ofreams

Nr.de metri

TOTAL PE COPIE

P^^G NUNŒER ....

PRET PUBLICAT

CONDITII COMERCIALE

FIGURA 76. O formă de estimare concepută pentru un anumit tip de cărți educaționale în care primele costuri sunt de obicei considerate separat de costurile de funcționare.

când se calculează costul unitar; costul astfel ignorat este, atunci când este împărțit între numărul total de exemplare care sunt susceptibile de a fi tipărite, prea mic pentru a merita luat în considerare. Acest lucru permite publicarea unei cărți lungi la un preț relativ scăzut și, de asemenea, poate încuraja tipograful să specifice un stil de compunere care să fie clar și convenabil pentru

cititor mai degrabă decât economic. O carte din care se poate prevedea cu certitudine doar o singură impresie, pe de altă parte, va trebui să recupereze întregul cost al compoziției în acea impresie, iar luxurile tipografice precum notele de umăr nu vor fi posibile. Metoda de calcul a costului unitar este deci de interes pentru tipograf, dar nefiind responsabilitatea acestuia nu este discutată în acest capitol. Factorii ecuației, totuși – diferitele tipuri de costuri – trebuie recunoscuți pentru ca aceștia să fie tratați corect.

Costurile de producție care sunt suportate o singură dată, indiferent de multe afișări tipărite, pot fi cunoscute ca costuri nerecurente; principalul dintre acestea este de obicei compoziția. Oricare ar fi natura lor, ele formează o parte substanțială din costul total, iar modul de dispoziție a acestora afectează radical costul unitar. Când se poate aștepta în mod rezonabil o singură impresie, întregul cost nerecurent este de obicei adăugat la totalul din care este produs costul unitar. La cealaltă extremă, când sunt așteptate cu încredere multe impresii, costurile nerecurente sunt uneori ignorate atunci când se calculează costul unitar. Când costurile nerecurente sunt împărțite pe o singură imprimare, a dubla impresia înseamnă, în mod natural, a înjumătăți costul nerecurent pe copie.

Câteva articole pot fi descrise ca fiind costuri recurente ocazional. Dacă cartea este retipărită frecvent, este posibil să se repete, dar nu la fiecare impresie. Plăcile duplicat (dar nu matrițe) sunt un exemplu; dacă după cinci amprente vor fi prea uzate pentru utilizare ulterioară, o cincime din costul fiecărui set de plăci ar putea fi împărțită pe fiecare dintre aceste cinci amprente. Valoarea unitară a costurilor recurente ocazional este rareori mare și variază puțin în funcție de durata derulării.

Costurile de funcționare sunt cele care apar ori de câte ori cartea este produsă, fie la început, fie într-o retipărire; costurile majore de funcționare sunt hârtia, tipărirea și legarea și, indiferent dacă este calculat costul unitar, aceste elemente vor contribui la acesta. Costurile de funcționare sunt de două feluri. Costurile variabile de funcționare sunt cele care variază pe exemplar în funcție de numărul de exemplare produse; ele combină costul inițial al instalării unei mașini și costul de funcționare al menținerii acesteia în funcțiune. Tipărirea tipografiei este un cost de funcționare variabil tipic; o imprimare a unui exemplar ar suporta costul întreg al pregătirii, 1.000 de copii ar suporta fiecare o miime parte din acest cost, precum și costul de funcționare a mașinii pentru 100 de afișări. O creștere a execuției, prin urmare, reduce costul variabil de rulare pe copie, dar mult mai puțin drastic decât reduce costul nerecurent pe copie. Hârtia, pe de altă parte, costă, de obicei, la fel pe copie, oricât de puține sau multe exemplare sunt produse, iar costurile de acest fel pot fi cunoscute ca costuri de funcționare constante. Nicio creștere sau scădere a numărului de cărți produse nu afectează costul constant pe exemplar.

A a

Durata cursei afectează în mod evident costul unitar, iar amploarea influenței acestuia depinde de metoda prin care costul total este convertit în cost unitar și de proporțiile între ele dintre nerecurente, ocazional recurente, variabile, și costuri de funcționare constante. Dacă, de exemplu, costul compoziției va fi inclus în costul unitar, o taxă de compunere de 250 GBP va costa:

£ i per copie   pentru 250 de exemplare

ios. ,,,,,,500 ,,

5S·   "",,i,ooo ,,

este.   """5-000"

6d.   ,,„,,io,ooo,,

În cazul în care costurile nerecurente sunt total sau parțial eliminate de costul unitar, durata de funcționare va afecta în continuare costul unitar prin costul de funcționare variabil. Efectul asupra costului unitar al acestei reduceri progresive a costului variabil de funcționare este evident subliniat dacă nu sunt incluse costurile nerecurente, deoarece fiecare dintre acele costuri care sunt apoi incluse devine o proporție mai mare din total.

Clasificând diferitele costuri de producție și știind cum va afecta fiecare clasă costul unitar, tipograful poate vedea în ce puncte și în ce măsură economia producției unei cărți este elastică și poate calcula, de exemplu, ce cheltuieli suplimentare pentru costurile de funcționare constante vor fi posibile prin efectul asupra costurilor de funcționare nerecurente și variabile a creșterii numărului de cărți care urmează să fie produse. Astfel, dacă numărul de imprimare este dublat, dar același cost unitar este permis, îmbunătățirea calității hârtiei și a stilului de legare pot fi posibile prin proporția redusă a costului unitar absorbit de tipărire.

Costul unitar este factorul principal în limitarea stilului în care este produsă o carte, dar atunci când o impresie mare este în mână, tipograful poate fi nevoit să fie atent și la costul total. O creștere a id. la costul unitar al unei cărți care urmează să fie publicată la 12s. 6d. s-ar putea să nu aibă un efect prea mare asupra prețului publicat, dar dacă impresia va fi ioo,ooo, costul total al creșterii va fi de aproape 400 de lire sterline, o sumă pentru care editorul ar putea dori să ia în considerare o altă utilizare.

Primele pagini ale acestui capitol pot părea să sugereze că estimarea este complicată și dificilă. În capitolele anterioare sunt descrise tehnicile de producere a cărții, atât de pe scurt încât pot părea a fi mai simple decât sunt. În schimb, în acest capitol, termeni care nu sunt de uz general, cum ar fi „cost recurent ocazional”, sunt introduși pentru a descrie calcule care sunt mai puțin dificile decât sună. Tipul

de estimare pe care o efectuează tipograful este elementar; este devizul pe care îl primește de la imprimantă care poate fi considerată o sarcină exigentă, ceea ce nu există

trebuie descris aici. Nevoia designerului este să știe ce cifre sunt necesare, unde să le găsească, cum să le combine într-un total pentru impresie și care dintre ele apar parțial sau total în costul unitar.

§215 · EDITORIAL

Taxele editoriale nu sunt strict afacerea designerului, dar este puțin probabil ca altcineva să-și asume responsabilitatea pentru impactul lor asupra estimării sale. Economia în design poate fi de fapt necesară pentru a compensa costul muncii editoriale suplimentare. Această lucrare poate începe cu sfatul unui expert din afara editurii, care este invitat să comenteze manuscrisul; mergeți la serviciile unui corector străin sau de specialitate; continuați cu plățile drepturilor de autor pentru extrase sau ilustrații; se montează cu taxele unui indexator care nu face parte din personalul editorului; și culminează cu o plată directă către autor în locul regalității. Costurile editoriale sunt nerecurente.

§216 · COMPOZIȚIE

Nu numai ca total, ci și ca cost pe pagină, costurile de compunere pot varia drastic de la carte la carte și, de regulă, ar trebui să fie estimate de imprimantă. Executarea corectă este o afacere laborioasă pe care designerul va dori rareori să o întreprindă; costul suplimentar al lucrării tabelare, al tipului mic, al compoziției afișajului și al titlurilor este extrem de greu de prevăzut. Compoziția străină costă uneori substanțial mai mult decât limba engleză; nu numai că, de exemplu, caracterele arabe nu sunt familiare pentru majoritatea compozitorilor și, prin urmare, sunt lent de setat, dar monotype caster trebuie setat să ruleze înapoi pentru a arunca caractere care sunt citite de la dreapta la stânga. Alcătuirea formulelor matematice avansate necesită o cantitate de compoziție manuală neproporțională cu timpul necesar pentru lucrul la tastatură. Copia proastă este întotdeauna mai scump de setat decât cea bună.

Este posibil să fie necesar să fie acceptat costul probelor suplimentare. Imprimanta trebuie să știe ce etape de dovezi sunt de așteptat și câte dovezi vor fi necesare în fiecare etapă. O carte simplă, cum ar fi un roman, este probabil să aibă nevoie de mai puține etape de probă decât un manual complicat, iar acest lucru va afecta costul compoziției. Majoritatea editorilor au nevoie de un număr de dovezi publicitare, iar tipăritul trebuie să știe ce formă vor lua acestea, fie că paginile sunt tăiate la dimensiune pe toate cele patru fețe și legate perfect, fie paginile impuse, cusute și tăiate la rând și lipite.

Dacă imprimanta trebuie să cumpere echipamente speciale, cum ar fi accente sau chiar o sursă de matrice, întregul cost poate fi inclus în devizul de compoziție. Dacă imprimanta se poate aștepta să folosească

în continuare echipamentul, se poate aștepta, în mod rezonabil, să suporte o parte sau întregul cost.

Este întotdeauna bine să creșteți costul estimat de compunere cu cel puțin o parte din acea proporție din costul de corecție pe care editorul s-a angajat să o plătească. De obicei, de exemplu, contractul prevede că autorul va plăti doar pentru corecțiile de mai sus, să zicem 5 la sută. din costul compoziției și că editorul va plăti până la 15 la sută. În contextul unei lucrări clasice a unui autor mort, nu ar trebui să fie nevoie să adăugați nimic pentru corecțiile autorului, mai ales dacă cartea urmează să fie resetată dintr-o copie tipărită; cu noua carte obișnuită a unui autor în viață, ar trebui să se adauge până la suma totală a costului corecției care poate fi percepută editorului, în funcție de natura cărții și de tendința autorului de a se gândi a doua.

Dacă se păstrează sau nu caracterul în picioare, poate să nu pară la început o chestiune de design de cărți, dar decizia tinde să afecteze calitatea retipăririlor. Înainte de a decide, tipograful va face bine să echilibreze chiria de tip pe o perioadă de ani cu costul turnării și turnării plăcilor sau al extragerii probelor de reproducere și al pregătirii plăcilor offset.

§217 · ILUSTRATORI

Ghicirea costului ilustrațiilor care urmează să fie desenate de un artist este chiar mai puțin utilă decât a ghici costul compoziției. 1 Cantitatea de lucru efectivă dintr-o imagine este aproape imposibil de prevăzut de oricine care nu a putut să deseneze singur tabloul și chiar și costul materialelor artiștilor poate oferi o complicație neașteptată. Cu excepția cazului în care designerul poate fi sigur că lucrarea este perfect simplă și că taxa pentru ea de către artistul pe care îl are în minte nu va varia mult de fiecare parte a unei anumite sume, el ar trebui să-l întrebe pe artist care vor fi taxele sale. Poate fi necesar fie să găsiți un artist mai ieftin, fie, mai bine, să planificați ilustrațiile într-un stil care va costa mai puțin. În orice caz, onorariile ilustratorului sunt un cost nerecurent.

Dacă cartea urmează să fie ilustrată cu fotografii, va trebui să fie incluse costul taxelor de drepturi de autor și taxele de agenție, precum și cel al tipăririlor. Există aici o diviziune foarte accentuată între practica comercială și cea necomercială; Muzeul Britanic, de exemplu, va furniza o imprimare mare și perfectă, care este proprietatea cumpărătorului, la un cost care este uneori doar o fracțiune din taxa de agenție pentru o imprimare puternic marcată de dimensiuni mici care trebuie returnată.

Gravura de proces este reglementată de o scară cuprinzătoare de prețuri fixe care este respectată de toți membrii Federației Gravorii de Proces. Orice gravor care este membru al Federației ar trebui să poată furniza o copie a broșurii cu tarifele standard. Acesta este atât de complet compilat

1 Condițiile acordului și programul taxelor medii pentru ilustrarea cărții (Society of Industrial Artists, 1953) pot fi, totuși, considerate utile pentru referință.

și a stabilit clar că estimările de la gravori ar trebui să fie rareori necesare; Excepțiile sunt atunci când este necesară o lucrare manuală deosebit de complicată, cum ar fi, de exemplu, în retușarea originalului sau în așezarea grafelor mecanice, sau atunci când un fotograf trebuie să fie trimis subiectului, în loc ca subiectul să fie trimis fotografului.

Reproducerea prin procese alternative de imprimare și reproducerea culorilor nu se pretează întotdeauna la estimare din tarife standard, iar estimările trebuie solicitate dacă se doresc cifre exacte. Depinde mult de natura originalului de reprodus și chiar și atunci când subtilitățile sunt apreciate de tipograf, efectul lor asupra costurilor de reproducere este aproape imposibil de prevăzut pentru el.

§218 · MATERIALE

Toate materialele sunt costuri constante de funcționare, cu excepția cazului în care o creștere a duratei de tiraj permite proiectantului să comande o fabricare a materialelor la un preț mai mic decât atunci când le comandă din stoc.

Prețul hârtiei se calculează uneori după tonă și alteori după liră. În scopuri de estimare, tipograful va dori să-l convertească la prețul pe ramă, deoarece cantitatea de hârtie necesară este calculată în milimetri.

Hârtia text este de obicei cumpărată în ramuri de 516 coli; acest lucru permite imprimantei să imprime 500 de coli și să irosească aproximativ 3%. a ceea ce folosește. Risipirea în imprimarea color poate fi mai degrabă mai mare; pentru rulajele obișnuite în negru este suficient; pentru curse foarte lungi ar trebui să fie mai mult decât suficient. Din păcate, nu există o scară de risipă convenită, dar o imprimantă de încredere poate, de obicei, să imprime și să lege câteva exemplare suplimentare din ramuri de 516 coli. Dacă raza este mai mică de 516, este posibil să fie necesară adăugarea unor coli suplimentare pentru deșeuri.

Calcularea ramurilor care includ alocația de pierdere este ușor, dar necesită verificare pentru a evita erorile grave. În mod normal, treizeci și două de pagini octavo sunt tipărite pe fiecare parte a unei foi cu patru paturi, astfel încât există 64 de pagini în total pe foaie. Prin urmare, cinci sute de coli produc 500 de seturi de 64 de pagini sau 1.000 de seturi de 32. Prin urmare, o bază normală de calcul este că o carte octavo necesită o ramă de hârtie quad la o mie de copii la 32 de pagini. O carte quarto are nevoie de două ori mai mult, o carte i6mo jumătate; trebuie avut grijă cu subdiviziuni de foi foarte mari sau foarte mici — imperial i6mo, de exemplu, este mai mare decât crown 8vo. Dacă se folosește hârtie dublu-quad, va fi nevoie de

jumătate din câte coli; dacă este dublu (jumătate-quad), de două ori mai mulți.

O ramă de hârtie este descrisă în mod normal de calitatea sa, dimensiunea foii, numărul de ramă și greutatea acesteia în kilograme. Prețul pe liră

înmulțit cu greutatea reamei dă prețul pe reamă. Că orice proces special în fabricarea hârtiei implică costuri suplimentare a fost deja menționat. Unul dintre aceste procese speciale poate fi o tăiere finală pe două sau mai multe muchii pentru a asigura perechetatea foii, calitate nu întotdeauna garantată de moară. Hârtia special umezită va trebui să fie înfășurată în material impermeabil. Prețul hârtiei fluctuează uneori destul de violent și poate fi necesară o anumită previziune atunci când se calculează costul hârtiei, mai ales dacă hârtia nu va fi livrată o perioadă de timp. Acest lucru este valabil pentru alte materiale și, de asemenea, pentru procesele de imprimare, deși modificările acestor taxe pot avea un efect mai puțin drastic asupra costului cărții.

Hârtia este de obicei furnizată de editorul cărții - un aranjament despre care tipografii spun că nu asigură întotdeauna furnizarea materialului cel mai potrivit. Dacă imprimanta o furnizează, el tinde să adauge o taxă de manipulare pe factura sa către editor pentru a-și acoperi cheltuielile de selectare, comanda și plata pentru hârtie, și poate pentru păstrarea acesteia pentru o lungă perioadă de timp înainte de a fi plătit pentru aceasta. Prin urmare, tipograful editorului trebuie să fie prudent în estimarea costului hârtiei pe care a cerut tipografiei să o furnizeze.

Cantitatea de hârtie necesară pentru plăcile unei cărți necesită un calcul atent, mai ales dacă acestea urmează să fie tipărite pe coli mici, sau dacă ilustrațiile trebuie să se scurgă pe una sau mai multe margini sau dacă plăcile trebuie să fie agățate. Hârtia artistică este adesea furnizată fără nicio alocație de risipă.

Aceleași considerații trebuie reținute atunci când se estimează costul hârtiei pentru jachetă sau copertă. Este posibil ca dimensiunea clapetelor să fie ajustată pentru a se potrivi cu dimensiunea foii. La fel ca hârtia de artă, hârtia de acoperire este adesea furnizată în ramuri de 500 sau chiar mai puțin; este necesar să se calculeze numărul de plăci, mantale sau coperți care pot fi tăiate din fiecare foaie, să se împartă numărul de copii necesare la numărul de articole pe coală și să se adauge o cantitate adecvată de risipă, exprimând rezultatul în foi. sau împărțind-o la numărul de rame pentru a da numărul de rame.

Hârtiile de capăt sunt de obicei furnizate de legător, dar editorul care dorește să aibă hârtii de capăt tipărite uneori le furnizează el însuși.

Pânza este uneori furnizată de editor, dar de obicei de către liant. Dacă liantul furnizează materiale, el le include în devizul său

obligatoriu; în caz contrar, tipograful va trebui să calculeze cantitatea de pânză necesară la 100 sau 1.000 de exemplare ale cărții. Cantitatea de pânză necesară pentru lățimea cărții este de două ori mai mare decât lățimea tablei, plus lățimea cotorului (care va fi mai mare decât grosimea cărții) plus aproximativ f' pentru a se întoarce la fiecare margine anterioară, plus }" în plus pentru fiecare placă dacă este deosebit de groasă și același lucru pentru o îmbinare adâncă între scândură și cotor. Lățimea rolei de pânză împărțită la această sumă va arăta câte huse pot fi tăiate din lățime. Adâncimea din coperta cărții se calculează în mod similar, cu -|" pentru turn-in la cap, și la fel

pentru coadă, adăugat la adâncimea plăcii și în plus pentru plăcile deosebit de groase. Prețul pânzei este întotdeauna cotat de către curte și poate fi calculat pe fiecare husă după cum urmează:

.   i oo x adâncimea acoperirii în inci

pnce per loo covers = ———————————————————————— X preț per vard

36 x numărul oi coperți pe rolă

Plăcile și materialul de blocare sunt întotdeauna furnizate de liant, la fel ca toate celelalte materiale de legare. Cu experiență, tipograful se va obișnui cu diferențele de cost dintre plăci de pai și plăci de frezat, dintre diferitele calități ale fiecăruia, dintre diferitele tipuri de material de blocare și dintre aur și toate celelalte materiale.

§219 · IMPUNEREA ȘI DUPLICAREA

Când o carte este compusă pentru prima dată, impunerea este taxată ca parte a procesului de compunere. Când imprimarea este finalizată, majoritatea imprimantelor elimină tipul din următorul său și îl stochează pagină cu pagină. Dacă este necesară o retipărire, tipul trebuie urmărit în magazin, despachetat și reimpus. În mod similar, dacă cartea urmează să fie retipărită de la aparate stereo sau electro, plăcile trebuie scoase din magazin și fixate pe suport în poziția lor corectă. În ambele cazuri, este probabil să existe o taxă de impunere pentru retipărire care nu a apărut după prima imprimare, în funcție de numărul și dimensiunea paginilor. Taxa este de obicei aceeași pentru plăci ca și pentru tip și se bazează de obicei pe formulare de 16 sau 32 de pagini.

Costul pregătirii unei suprafețe de imprimare duplicat poate fi împărțit în două - costul pregătirii matriței sau a imaginii fotografice din care este realizat duplicatul și costul realizării duplicatului în sine. Motivul pentru aceasta este că odată ce matrița sau imaginea este realizată, costul realizării acesteia nu va reveni, de regulă, și, prin urmare, este un cost nerecurent; dar duplicatele se uzează după un număr de afișări, trebuie înlocuite și ar trebui tratate ca un cost recurent ocazional.

Prelucrarea este un cost de funcționare variabil, care, dacă este cunoscută amploarea cărții, poate fi de obicei calculat din tarifele furnizate de imprimantă. Aceste cântare pot fi furnizate într-una din mai multe forme. Comun tuturor este gradarea ratelor în funcție de lungimea cursei; rata pentru 2.000 de copii nu este niciodată dublă față de cea pentru 1.000, de exemplu – costul pregătirii dezechilibrează ceea ce altfel ar fi o simplă progresie aritmetică. Cu cât este mai lungă tirajul, cu atât mai puțină diferență de cost pe copie se face printr-o creștere de câteva mii; diferenta pe exemplar intre 1 ,ooo si 2.000, pt

de exemplu, este mult mai mult decât între 51.000 și 52.000. Diferența de cost de prelucrare pe copie cauzată de o diferență în lungimea tirajului este mai mare în tipărirea tipografică decât în alte procese.

De asemenea, comună tuturor scalelor este gradarea după dimensiunea maximă a foii; acest lucru este de obicei indicat de capacitatea maximă a mașinii de foi în lățime și adâncime. Rata este apoi dată fie pe ramă, fie pe formă, să zicem de 32 de pagini; rata per form de 32 de pagini se calculează prin înmulțirea ratei per quad ramă cu numărul de mii de exemplare care urmează să fie tipărite. Tarifele diferitelor imprimante pot fi comparate, și estimarea simplificată, dacă toate tarifele pentru prelucrarea textului sunt convertite la rata per form de 32 de pagini; dacă este în mână o carte de 60 de pagini, rata per formă trebuie doar înmulțită cu 5.

De obicei, există o taxă suplimentară pentru pregătirea blocurilor din text, în funcție de zonă și dacă sunt linie sau semiton. Unele imprimante își măresc scara de imprimare dacă există blocuri în text, din cauza cernelării și îngrijirii suplimentare care vor fi necesare; poate exista și o taxă suplimentară dacă textul este tipărit de la aparate stereo. Aceste taxe suplimentare sunt de obicei exprimate ca procente din taxa standard de prelucrare și pot ajunge la io la sută.

Cu cât presa de tipar folosită este mai mare, cu atât costul pe pagină, de regulă, este mai ieftin; de obicei, totuși, nu există nici un avantaj pentru editor în a folosi un perfector în locul unei presă cu un singur cilindru. Dacă rata de scară este pentru unități de 32 de pagini, costul pe pagină al formelor mai mici este de obicei mai mare; un formular de 16 pagini, de exemplu, poate costa doar 25%. mai puțin de un formular de 32 de pagini. Această diferență de cost pe pagină a unei necazuri va avea, în mod evident, un efect mai mare asupra costului pe pagină al întregii întinderi a unei cărți scurte decât pe cel al unei cărți lungi, unde diferența va fi o proporție mult mai mică din întreg.

În circumstanțe speciale, este posibil ca imprimanta să fie nevoită să încarce mai mult decât rata sa de scară. O apariție frecventă este aceea că este necesară mai multă cerneală decât de obicei, fie pentru că forma conține o proporție mare de suprafețe solide sau aproape

solide, fie pentru că este furnizată o hârtie care necesită o cantitate mare de cerneală, cum ar fi un obiect antic cu greutate penă.

Imprimarea color costă de obicei mai mult pe culoare decât imprimarea neagră, din cauza muncii laborioase de obținere și întreținere a registrului. Imprimarea plăcilor, a hârtiei de capăt, a copertelor și a mantalei nu se pretează la rate precise de scară și poate fi calculată fie din estimarea unei imprimante, fie prin comparație cu o lucrare anterioară.

§221 · LEGATURĂ ȘI JACHETE

O estimare exactă obligatorie va fi esențială înainte ca prețul publicat să poată fi decontat sau să poată fi plasată comanda obligatorie, dar o cifră aproximativă va fi

face de la început. Costul legăturii este de obicei exprimat în cost pe copie sau pe sută sau mie de exemplare și include toate materialele care urmează să fie furnizate de legător, învelișul și livrarea către editor.

Atunci când unui tipografi i se cere o estimare, este relativ ușor să-i spui tot ce trebuie să știe, dar este la fel de ușor să uiți că și liantul trebuie să aibă o descriere cuprinzătoare a lucrării pe care urmează să o întreprindă, de exemplu, impunerea , natura lucrării, numărul de pagini pe secțiune, numărul de secțiuni pe carte, dimensiunea în care îi vor fi furnizate foi plate, dacă cartea urmează să fie cusută pe benzi și dacă da câte, ce plăci trebuie să fie și unde trebuie să fie așezate și cum se fixează pe carte, dacă este nevoie de o întărire suplimentară în hârtii de capăt, spate sau oricare dintre secțiuni, dacă colțurile trebuie rotunjite, partea de sus și marginea anterioară aurite sau colorate și bentite lipite pe cap. Înainte de a estima pentru caz, va trebui să știe dimensiunea și grosimea plăcii necesare, calitatea pânzei, materialul de blocare și suprafața, ce margini urmează să fie tăiate și dacă trebuie să existe o jachetă. Pe lângă toate acestea, trebuie să fie avertizat de orice abatere de la stilul de rutină de legare.

Legarea este un cost de funcționare variabil. Diferența de cost pe copie între numerele mari și mici nu este atât de mare ca cea dintre numerele mari și mici tipărite, dar când numărul de legare scade sub 1.000, costul pe copie începe să crească suficient de puternic. Includerea materialelor, care reprezintă un cost de funcționare constant, în taxele liantului ajută la ascunderea acestei variații.

Costul unui design de legare comandat, care este relativ rar în Marea Britanie, este, desigur, nerecurent. Alamele, electrozii sau alte suprafețe de blocare sunt, strict, costuri recurente ocazional, dar rezistența alamelor este de așa natură încât pot fi adesea considerate ca nerecurente.

Costurile jachetei pot fi definite în aceiași termeni ca cei folosiți pentru restul cărții. Designul este un cost nerecurent; costul blocurilor și al dublării poate să apară ocazional; hârtia este un cost de funcționare constant; și imprimarea unui cost de funcționare variabil.

Tipograful nu poate considera proiectul său pentru o carte ca fiind finalizat până când costul producerii cărții în conformitate cu acel design nu a fost estimat cu o acuratețe rezonabilă și a fost aprobat de editor. Este ceva de spus despre tipograful care elaborează el însuși această estimare; în calculele sale preliminare, el poate fi capabil să ajusteze diferite părți ale planului său pentru a reduce costul unitar la o limită prescrisă. Proiectarea eficientă a cărților pentru producția industrială depinde

pe o cunoaștere intimă a prețurilor existente, care pot fi ușor menținute prin elaborarea unor estimări frecvente.

CĂRȚI

AVIS, F. c. - Aritmetica imprimantelor - Luton, Leagrave Press, 1949.

COPY-FITTING - Copiere științifică pentru compoziție pe mașini Monotype - Monotype Corporation, fără dată - pamflet : quarto.

ESTIMARE - Estimare pentru tipografi - British Federation of Master Printers, 1946 - bibliografie.

Vezi, de asemenea, după capitolul I, unwin.

23

Intenție și rezultat

A forma un design sau un plan pentru o ediție înseamnă a face doar primul pas către producție; succesul proiectului depinde aproape la fel de mult de modul în care este pus în aplicare, cât și de propriile sale merite. Planul trebuie să apară mai întâi în formă vizibilă, pentru instruirea celor care urmează să-l îndeplinească. Lucrarea trebuie să fie încredințată numai celor susceptibili de a o face bine; iar pregătirea cărții ar trebui, dacă este posibil, să fie supravegheată în detaliu prin toate etapele ei de către proiectantul care a planificat-o.

§222 · DISPOZITARE

Schițe sau machete ale tipografiei cărții sunt aproape întotdeauna necesare pentru îndrumarea tipografiei, iar designerul poate descoperi că, în desenarea lor, își poate clarifica ideile și poate testa capacitatea acestora de a fi traduse în tipografie. Aspectele sunt adesea desenate pe foi de hârtie tăiate la dimensiunea a două pagini care se confruntă ale cărții. Foaia de aspect va fi mai mult ca realitate dacă un pliu separă cele două pagini și dacă f " sau cam așa ceva în spatele fiecărei pagini este strâns împreună ca în carte după

ce a fost rotunjită și susținută. Marjele textului pot fi apoi schițate pe ambele pagini, pentru a arăta cum va apărea o deschidere, iar măsura și numărul de rânduri pe pagină pot fi calculate.Nu este mare lucru de câștigat din încercarea de a reprezenta compoziția textului pe un aspect, dar orice nu este explicația extrem de simplă poate fi clarificată prin schiță; schița poate include aranjarea și poziția titlurilor și numerelor de pagină, stilul titlurilor subordonate, amplasarea ilustrațiilor și orice alte detalii care nu sunt în întregime de rutină. necesită o precizie extremă în stabilirea marginilor, uneori, conturează partea superioară și inferioară a zonei de text de-a lungul înălțimii de sus și de jos a înălțimii x a liniilor de sus și de jos, deoarece zona va părea să se termine cu corpul principal al litere mici, mai degrabă decât cu extensii.

Alegerea reală a textului, a măsurării și a conducerii poate depinde într-o oarecare măsură de imaginație, dar setările specimenului sunt și mai valoroase. O colecție de exemplare poate fi extrem de utilă, nu numai pentru a ajuta la alegere, ci și pentru a o demonstra celor care nu sunt ei înșiși foarte familiarizați cu tipurile. Trebuie avute în vedere diferențele dintre hârtie și tipărirea specimenului și cele ale cărții vizate.

Există diverse metode de desenare a machetelor pentru liniile de afișare și paginile preliminare și se împart în trei grupe (figurile 85-7, paginile 390-2). Cel mai rapid tip de schiță poate fi descris ca un aspect brut; din moment ce nu este deloc ușor de realizat eficient și din moment ce lasă multe în seama compozitorului, poate că este cel mai bun în mâinile unui designer experimentat, care fie lucrează într-o tipografie, fie își cunoaște extrem de bine compozitorii. Dimensiunile tipărite sunt alese mental, iar copia scrisă aproximativ în poziția și dimensiunea corespunzătoare afișajului tipărit. Dacă se folosește stilul centrat, liniile de afișare trebuie desigur să fie aproximativ centrate. Numai în mâini foarte pricepute această metodă va indica lățimea reală a liniilor de afișare. Tipograful care se bazează pe acest tip de layout trebuie să fie pregătit să facă o serie de corecții la spațierea în etapa de probă și să decidă dacă timpul său sau cel al compozitorului este mai valoros.

Aspectul corect este un desen în creion rezonabil de precis al afișajului. Unii tipografi le place să-și elaboreze designul pe hârtie, independent de orice utilitate ulterioară a aspectului în instruirea compozitorului. După ce a ales izvoarele în care urmează să fie stabilite diferitele linii, tipograful decide poziția exactă a fiecărei linii și, în acea poziție, desenează linii slabe pentru a indica înălțimea x a literelor. Lungimea fiecărei linii de afișare poate fi apoi calculată aproximativ și liniile trasate în afara lungimii probabile pot fi șterse. Mărimea și poziția fiecărei linii de afișare sunt acum reprezentate schematic pe foaia de aspect și pot fi ajustate dacă este necesar. Literele reale pot fi desenate în continuare. Urmărirea literelor din specimenele tipărite este uneori recomandată și va fi utilă dacă se utilizează caractere mari și există îndoieli cu privire la potrivirea lor. De obicei, totuși, designerul ar trebui să

fie capabil să le copieze cu ochiul suficient de precis pentru a arăta ce lățime vor ocupa. O metodă ușoară, deși destul de lentă, de a vă asigura că liniile de afișare schițate vor fi centrate cu acuratețe este să le desenați aproximativ pe hârtie reziduală, pentru lungime, și să desenați literele de pe aspect, aliniate cu cele de pe deșeuri. Literele mici pot fi scrise cu atenție, dacă scrierea poate fi făcută să se aproximeze în lățime la tip, sau poate fi indicată numai prin linii paralele, separate de înălțimea x a fântânii alese. Ilustrația sau decorarea poate fi schițată în; efectul general, de suprafață și greutate, este mai important decât detaliul.

Izvoarele care vor fi utilizate pot fi indicate pe planul brut sau echitabil sau pot fi indicate doar pe copie. Spația dintre litere în compoziția afișajului trebuie marcată în puncte, în compoziția textului în unități. Toate spațiile trebuie marcate, dacă trebuie marcate, în unitățile reale pe care le va folosi compozitorul; aspectul corect ar trebui să reprezinte spațierea cu o precizie rezonabilă. Dacă fonturile sunt marcate pe copie, dar nu pe

aspect, sursa oricăror ornamente nu trebuie uitată, deși acestea nu apar în copie.

Pregătirea aspectului echitabil poate dura ceva timp, dar este o metodă satisfăcătoare de proiectare și, dacă este bine desenată, corectările de tipar ar trebui să fie aproape inutile. Nu ar trebui să fie nevoie de a doua gândire, doar de comparație între dovadă și aspect, pentru a vă asigura că acestea corespund. Tipograful care petrece mult timp pe un aspect corect și apoi cere compozitorului să petreacă mult timp pe modificări, adaugă inutil la costul cărții și la cheltuielile generale ale angajatorului său.

Ceea ce poate fi descris ca un aspect finit ar trebui să fie rareori necesar în designul cărții, cu excepția jachetelor. Constă într-o imitație desenată a rezultatului finit, asemănătoare ca culoare și finisaj, precum și ca contur. Fiecare literă trebuie să fie desenată cu acuratețe cu cerneală neagră sau colorată, dacă compoziția afișajului este afișată pe acest tip de aspect; dacă sunt folosite culori, culorile aspectului trebuie să fie similare cu cele care vor fi utilizate pentru imprimare. În ambele cazuri, hârtia pe care este desenat aspectul trebuie să corespundă cât mai aproape cu cea pe care va fi tipărită lucrarea. Acest tip de aspect este folosit în mod obișnuit numai pentru jachete, deoarece poate dura câteva ore pentru a pregăti. Scopul său este să arate aproape exact cum va arăta articolul finit.

§223 · ALEGEREA UNEI IMPRIMANTE

Orice carte de design poate fi distrusă de aproape orice imprimantă sau liant. Tipograful care speră să vadă cărți produse în forma pe care a plănuit-o pentru ele va face bine să fie extrem de atent în alegerea oamenilor și a mașinilor care să-și ducă la îndeplinire planul și, astfel, să diminueze șansele de eșec.

Cele mai bune tipografii de cărți din Marea Britanie sunt într-adevăr foarte bune. Câteva mari tipografii sunt cei mai severi critici ai propriilor standarde de producție; mulți dintre ei sunt capabili să conceapă cărți pe cont propriu, iar numărul tipografilor tipografilor este în creștere. Nimeni nu este mai bine plasat decât designerul tipografiei pentru a folosi orice material și abilități disponibile, iar editorii care sunt interesați de o tipografie bună vor face deseori bine să lase proiectarea pe seama tipografilor capabili să o realizeze. Unele tipografii de acest fel se mândresc cu capacitatea lor de a face față compoziției în afara cursului general de lucru; au o gamă largă de tipări pentru compunerea textului și pot configura cu precizie lucrări de specialitate, cum ar fi cărți de matematică sau străine. Toate tipografiile bune pot fie să garanteze acuratețea reproducerii copiei în tip, indiferent de limbă, fie în cazuri extraordinare vor avertiza editorul că dovezile nu au fost citite de un expert. Presele de top ar trebui, de regulă, să fie lăsate

să folosească propriul stil de casă în compoziție; folosirea stilului casei imprimantei este o garanție a coerenței, iar stilul în sine izvorăște din experiență și studiu îndelungat.

Aceste imprimante de cărți de top au de obicei tarife standard conform cărora se taxează toată munca, ceea ce se pretează la standardizare. Prețurile lor sunt uneori mai mari decât cele ale unor imprimante mai mici, dar un tipograf cu experiență își va aminti că cumpărarea tipăririi este aproape la fel cu orice altă achiziție cu adevărat importantă. Un articol de cea mai bună calitate, fie că este o casă, o mașină, un costum de haine sau o carte, nu numai că vorbește bine pentru cei implicați în producția lui, dar arată mai bine și rezistă mai bine decât un articol de mâna a doua. Editorul înțelept cumpără tot ce își poate permite.

Imprimarea cărților este o tehnică specială care nu se află în nici un fel în busola oricărui tip de imprimantă. Singurul ghid sigur pentru cine este și cine nu este un tipar de cărți este experiența, iar acest lucru poate fi costisitor și amar. Tipograful se poate referi și la lista de membri ai secțiunii tipografilor de carte a Federației Britanice a Maeștrilor Tipografi. 1

Poate că cele mai sigure teste ale unei imprimante de cărți de încredere sunt consistența stilului în compoziție, acuratețea și inteligența în corectare și corectare, inițiativa și bunul simț în alcătuirea paginilor și uniformitatea culorii în întreaga lucrare a cărții.

Acei tipografii de cărți care nu se numără printre liderii comerțului lor nu trebuie, de regulă, să se bazeze nici pentru design, nici pentru menținerea calității. Aceasta înseamnă că au nevoie de instrucțiuni mai detaliate decât acele prese care pot produce o soluție satisfăcătoare la orice problemă care apare, că este necesară o supraveghere mai strictă și că ar trebui să le fie încredințate cât mai puține cărți

importante. Totuși, aceștia sunt tipăritori de cărți de specialitate și pot fi lăsați să efectueze munca de rutină în mod decent după ce au fost date instrucțiuni cuprinzătoare.

Un număr din ce în ce mai mare de tipografii de cărți au propriile lor legături și există avantaje atât pentru editor, cât și pentru tipografie în a avea o ediție finalizată sub un singur acoperiș. Imprimanta poate scuti editorul de problema impunerii, iar dacă munca este urgentă, fiecare coală poate merge direct din sala de presă în mape pe măsură ce este tipărită. Este, totuși, bine să știm ce echipament și abilități de legare sunt disponibile în legatoria imprimantei și, de asemenea, să comparăm prețul său de legare cu cel al unei legături comerciale. În caz contrar, tipograful poate descoperi că, de dragul unui confort minor, el plătește un preț mare pentru o muncă ineptă.

Imprimanții care nu sunt tipografi de cărți nu ar trebui să fie în niciun caz obligați să producă cărți, cu excepția celor de tip foarte simplu, care se apropie

1 Aceasta a fost publicată în secțiunea de producție de carte de suplimente literare The Times din 10 februarie 1950; lista arăta 61 de imprimante, iar secțiunea includea și o listă de 42 de legători.

natura unei broșuri sau a unui pamflet. Standardele de compunere și impunere, precum și uniformitatea lucrărilor de tipar pe întreaga carte, care sunt scopul constant al tipografiei de cărți, pot fi complet necunoscute tiparului general. Tipografii generali care și-au dezvoltat abilitățile de specialitate ca o linie secundară s-au dovedit capabili de muncă excelentă și, în scopul tipografului, pot fi considerați a fi tipografi de cărți; prețurile lor, totuși, sunt uneori considerabil mai mari decât cele ale specialiștilor, iar acest lucru pare să fie adesea valabil pentru imprimantele color care întrețin un studio de retuşători foarte plătiți și o varietate de echipamente costisitoare, rareori utile în producția de cărți. Pe de altă parte, imprimantele generale pot fi mai gata să-și reducă prețurile decât imprimantele de cărți de încredere sau pot, prin utilizarea metodelor slapdash sau a unui sistem inexact de stabilire a costurilor, să poată oferi tarife mai mici. Tipograful care prinde prețul cel mai mic oriunde îl găsește riscă nu doar eșecul, ci dezastrul.

Un alt punct de reținut este că munca ar trebui oferită numai imprimantelor care au capacitatea de a se ocupa de ea. Dacă o sarcină imensă este pusă pe o firmă mică care a făcut o muncă deosebită, este probabil ca firma să cheme un prieten din domeniu pentru a ajuta și poate să nu spună întotdeauna editorului ce aranjamente au fost făcute. Este posibil ca standardele prietenului să nu fie de așa natură încât ar fi trebuit să i se încredințeze lucrarea, iar identitatea lui nu va fi cunoscută decât prea târziu.

Membrii Federației Maeștrilor Gravori de Proces sunt obligați prin acord să respecte un program standard de prețuri. Prin urmare,

calitatea lucrării trebuie să fie criteriul pe cât posibil, iar acest lucru se poate observa prin compararea atentă și invariabilă a dovezilor cu originalele; diferențele dintre opera unui gravor și cea a altuia poate să nu fie evidente pentru începător dar în curând vor începe să apară. Dacă o imprimantă color are propria sa fabrică de gravură, ar trebui să i se permită, de regulă, să-și facă propriile blocuri; cu cât cooperarea dintre gravor și imprimantă este mai strânsă, cu atât mai bine.

§224 · MOSTRE

În special în cazul imprimantelor care nu sunt de primă clasă, examinarea meticuloasă a diferitelor tipuri de specimene este vitală pentru menținerea calității. Exemplarele trebuie luate în considerare metodic, detaliu cu detaliu, iar cea mai mică greșeală evidențiată; dacă o singură greșeală este trecută cu vederea sau nemenționată, specimenul ar putea aproape la fel de bine să nu fi fost trimis niciodată.

Cel mai obișnuit tip de specimen este setarea specimenului. După ce a subliniat cerințele sale către imprimantă, tipograful cere un set de specimen și o estimare bazată pe stilul acelui setare. Această setare ajută, de obicei, imprimanta să pregătească o turnare deosebit de precisă și, astfel, servește la prima utilizare înainte ca tipograful să o vadă. Pentru a-și îndeplini toate scopurile,

setarea specimenului trebuie configurată din copia corectă, ar trebui să fie formată din două pagini de text care se confruntă, impuse cu grijă, să fie tipărită pe hârtie similară cu cea care va fi folosită pentru carte și trebuie să fie tăiată la dimensiunea dorită a paginii tăiate . Când lucrează pentru prima dată cu o imprimantă, tipograful ar trebui să descrie forma pe care dorește să ia specimenele, iar instrucțiuni suplimentare vor fi apoi necesare numai atunci când ceva ieșit din comun este în mână.

Când vine specimenul, acesta trebuie mai întâi comparat cu instrucțiunile date imprimantei, pentru a asigura conformitatea în ceea ce privește fontul, măsurarea, suprafața, marginea, dimensiunea tăiată și toate celelalte cerințe tipografice. Dacă se conformează, proiectantul trebuie să fie sigur că efectul este cel dorit; doar un designer cu experiență îndelungată își poate imagina exact aspectul unei pagini de text fără a fi văzut un exemplar și pot fi necesare ajustări. Eșantionul trebuie căutat foarte atent, într-adevăr, pentru semne de matrice uzată sau uzată, sau litere greșite aliniate sau adaptate. Greșelile de turnare sunt unul dintre blestemele tipografiei britanice; nicio imprimantă nu este imună, toți sunt capabili să rezolve problema dacă sunt avertizați la timp. În continuare, trebuie examinat standardul de compoziție; acest lucru, desigur, se aplică în special spațierii, în special a punctuației și cuvintelor. Orice lucru care va apărea pe fiecare pagină, cum ar fi titlurile sau subtitlurile, trebuie să fie examinat îndeaproape și ajustat cu precizie pentru a evita corecțiile costisitoare în dovezi. Dacă există îndoieli cu

privire la elementele mai puțin frecvente, cum ar fi titlurile de capitol, acestea pot fi lăsate pentru ajustare în dovadă fără costuri mari, atâta timp cât primele dovezi nu sunt împărțite în pagini. Dacă se fac modificări radicale, ar trebui să se solicite un exemplar revizuit, cu excepția cazului în care proiectantul are încredere că își imaginează efectul modificărilor. În cele din urmă, setarea specimenului trebuie să fie înaintată pentru aprobarea, și poate apărat împotriva, editorului și uneori a autorului. Designerul de cărți este servitorul tuturor cititorilor de cărți și ar trebui să ia în serios opiniile profanilor, oricât de netehnic ar fi limbajul în care ar putea fi exprimate. Aprobarea specimenului va fi ultimul pas înainte ca editorul să se angajeze să plătească prețul ridicat al compoziției și al probei; înainte de începerea lucrării, proiectantul trebuie să fie pe deplin sigur că el însuși și toți ceilalți responsabili sunt mulțumiți de planul său.

Un alt tip de specimen care va trebui aprobat în cele din urmă este cel depus de către liant. Acesta poate fi orice, de la o tăiere mică a pânzei propuse până la un manechin legat și blocat al cărții terminate. Din nou, specimenul trebuie comparat cu instrucțiunile și cu intenția proiectantului și, pe lângă calitatea sa vizibilă și tactilă, trebuie examinate durabilitatea și eficacitatea mecanică. Dacă manechinul legat nu deschide Hat, este posibil să mai fie timp pentru a schimba hârtia. Un manechin legat de grosimea exactă a cărții finite este esențial pentru

designul atât al inscripției cotorului, cât și al jachetei și ar trebui să fie folosit în acest scop înainte de a fi returnat la liant (cu excepția cazului în care un al doilea manechin este comandat special).

§225 · DOVEZI

Fiecare dovadă ar trebui să treacă prin mâinile designerului și să fie văzută de el, dacă dorește să fie sigur că cartea va lua forma pe care și-a propus-o.

Prima dovadă, de regulă, va fi dovada de slip sau de galere, scoasă înainte ca textul să fie împărțit în pagini. Nu sunt multe de făcut în această etapă, decât să caute prin alunecări pentru distanțe nesatisfăcătoare și pentru defecte de turnare; atunci când aceste dovezi sunt returnate, corecturile autorului ar trebui să fie examinate, parțial pentru că pot fi excesiv de costisitoare și parțial pentru că pot modifica stilul sau pot afecta în alt mod designul original.

Dovezile de pagină necesită mai multă atenție. Dacă fiecare capitol începe o pagină nouă, trebuie verificată consecvența stilului în titlurile și picăturile capitolelor și ar putea fi plasarea inițialelor de notat. Compoziția și plasarea titlurilor (în special centrarea acestora, care uneori este neregulată) și aranjarea ilustrațiilor în text pot necesita ajustare. Dacă este posibil, designerul ar trebui să modifice compoziția sau paragrafele sau ambele într-o manieră discretă,

pentru a preveni ruperea cuvintelor între pagini și apariția rândurilor scurte în capul paginilor. Poate că nu există prea mult rău într-o linie scurtă care se extinde mai departe spre dreapta decât capătul din dreapta al unui titlu centrat deasupra ei. Când rândurile scurte sunt numeroase, ca într-un roman plin de conversații, ele pot fi lăsate în capul paginii, deoarece corectarea pe tot parcursul ar fi neeconomică. În cea mai bună lucrare, pagina va arăta mai îngrijită dacă nu se termină cu un rând scurt, dar acest tip de ordine este rar încercat în producția obișnuită de carte și poate fi extrem de dificil de realizat.

În această etapă, dacă nu înainte, paginile preliminare sunt probabil prezentate ca dovadă și ar trebui comparate cu orice layout-uri trimise imprimantei. Liniile de afișare ar trebui să fie examinate cu rigurozitate pentru litere deteriorate și pentru fonturi greșite. Probele finale, indiferent dacă sunt impuse sau nu, ar trebui examinate în același mod ca probele de găzduire și de pagină, iar dacă sunt impuse, marginile trebuie verificate. Designerii meticuloși ar putea dori în această etapă să ajusteze stilul semnelor de semnătură și al cuvintelor de referință, care este posibil să nu fi apărut în dovezile anterioare. S-ar putea să fi fost, de asemenea, aplicați baterii asupra textului în cursul corectării și impunerii.

Dovezile gravorului ar trebui comparate cu originalele pentru reducerea, claritatea și, în semitonuri, greutatea culorii și accentul relativ. Un set de dovezi de gravare trebuie trimis întotdeauna la imprimantă pentru a indica rezultatul spre care se urmărește.

Dovezile din plăci offset indică claritatea și adâncimea imaginii; в b

prima calitate este deosebit de evidentă în reproducerea tipului, iar a doua în semitonuri. Dacă este posibil, tipul reprodus prin litografie ar trebui comparat cu dovezile de reproducere ale textului, iar dovezile ilustrațiilor trebuie cu siguranță comparate cu originalele. Ajustarea în această etapă, oricât de ușoară, poate implica, desigur, tipărirea unei plăci noi și cheltuieli considerabile, iar corecțiile ar trebui limitate, pe cât posibil, la etapele anterioare ale probei.

Înainte de a începe execuția inițială de legare, legătorii ar trebui să fie rugați să facă câteva exemplare în avans pentru aprobarea editorului. Acestea sunt, de fapt, dovada finală a legăturii și ar trebui examinate îndeaproape având în vedere acest lucru; poate mai fi timp pentru a face o schimbare minoră sau chiar majoră.

Dacă lucrarea a fost bine planificată și bine realizată, sosirea copiilor în avans poate fi un moment încântător. Cu siguranță cel mai puțin inspirat dintre tipografii trebuie să simtă o creștere a entuziasmului și a speranței în timp ce deschide cartea pe care a proiectat-o. Pentru aceasta s-a antrenat și s-a străduit atât de mult; acesta este rodul cunoștințelor sale aritmetice și tehnice, al experienței și gustului său, al capacității sale de a crea și al muncii mâinilor sale.

§226 · PE RAFT

Când, în sfârșit, cartea este făcută, tiparul trebuie să o facă și să se întoarcă la sarcina terminată nu este întotdeauna ușor. Qyality, cu toate acestea, poate fi menținută numai prin efort continuu, nu prin spasme. Comenzile obligatorii ulterioare ale primei impresii, retipăriri și ediții noi trebuie să fie toate egale în calitate cu produsul original. Modificările textului sau ale stilului general al cărții trebuie supravegheate, iar copiile anticipate ale fiecărei impresii noi în comparație cu o copie a primei impresii. Dacă amprentele ulterioare sunt tipărite pe o hârtie mai subțire decât cea utilizată inițial, cotorul cărții va fi mai îngust și pot fi necesare ajustări ale alamei și ale jachetei.

A fi atent la rezistența cărții în utilizare este mai puțin ușor. Doar cei mai conștiincioși designeri își caută cărțile pe rafturile bibliotecii publice, pentru a le examina starea înainte de a trebui să fie recuperate. Cele mai multe biblioteci obțin în mod natural cea mai bună uzură posibilă a carcasei editorului înainte de relegare, iar examinarea numărului de retrageri de cărți înainte de relegare poate fi plină de satisfacții. De obicei, legarea este cea care merită examinată cel mai mult – aspectul pânzei și blocajele, rezistența spatelui și tenacitatea plăcilor.

A fi prea mult tehnician și prea puțin profan este o vină a unui tipograf. Cele mai multe dintre calitățile unei bune producții de carte sunt capabile

aprecierea de către orice cititor perceptiv; o deschidere plată, o impresie curată și un sistem de referință clar au mai multă valoare decât subtilitățile extreme în alegerea tipului. Sarcina designerului asupra unei cărți poate fi îndeplinită cel mai bine mult timp după publicare, atunci când o poate desena de pe un raft, o poate deschide ca și cum i-ar fi fost ciudată și să se întrebe dacă este produsă în așa fel încât să-l ispitească să o citească.

24

Scopurile designului cărții

Practica tipografiei, dacă este urmată cu fidelitate, este o muncă grea – plină de detalii, plină de restricții mărunte, plină de coroborare și nu prea mult răsplătită, deoarece bărbații numără acum recompense. Sunt momente când trebuie să aducem la ea toată istoria, arta și sentimentul pe care le putem, pentru a le face suportabile. Dar, în lumina istoriei și a artei, și a cunoașterii și a realizării omului, este o lucrare la fel de interesantă ca și cea existentă - o angajare largă și umanizatoare care poate fi într-adevăr urmată doar ca o meserie, dar care, dacă este perfecționată într-o artă. , sau chiar extins într-o profesie, va deschide perpetuu noi orizonturi pentru ochii noștri și noi oportunități pentru mâinile noastre.

daniel berkeley UPDIKE: Tipuri de imprimare

În capitolele precedente, metodele de proiectare a cărților de astăzi au fost discutate în detaliu. În concluzie, principiile care guvernează practica meșteșugului pot fi rezumate în termeni generali.

Calitățile aspectului și structurii unei cărți, care sunt determinate de proiectare, depind într-o oarecare măsură unele de altele; o pagină bine concepută și bine tipărită, de exemplu, nu va mulțumi cititorul dacă nu va rămâne plată sau dacă după puțină utilizare începe să se deterioreze . Calitățile vizuale, precum și cele structurale depind aproape în întregime de ajustarea tuturor variabilelor între ele, mai degrabă decât de atenția cu succes acordată doar unor elemente. O carte bine realizată se distinge nu printr-o singură caracteristică vizibilă, ci prin armonia dintre diferitele părți și printr-un model impus întregului; a proiecta o singură deschidere grațioasă a capitolului nu este suficient – titlurile capitolelor din întreaga carte ar trebui, de regulă, să se potrivească între ele în poziția lor pe pagină. Procesele implicate în proiectarea cărții pot fi clasificate ca planificare editorială (în care textul poate fi rearanjat dacă este necesar în pregătirea pentru tipărire, în beneficiul autorului și cititorului), planificare vizuală (care determină aspectul imaginii tipărite) , și planificarea tehnică (care se preocupă de structura cărții și de metodele de fabricație a acesteia). Aspectele editoriale și vizuale ale designului își derivă cea mai mare parte a eficacității din planificarea tehnică. Succesul într-o etapă sau doar într-un aspect nu este niciodată suficient, dar eșecul la unul este mai mult decât suficient.

În mod clar, prin urmare, diferitele procese de proiectare a cărților sunt prea strâns legate pentru a fi întreprinse ca etape complet separate. O anumită specializare, desigur, este obișnuită, pentru că specialistul grafic sau tehnic - ilustratorul, poate, sau liantul - poate realiza mai mult în domeniul său decât poate spera polițistul să facă. Eforturile cele mai mari ale celor mai studioși dintre tipografi îi vor aduce cu greu nivelul de cunoaștere a unui anumit aspect al meșteșugului său cu artistul sau tehnicianul a cărui abilitate derivă din concentrarea doar asupra acestui aspect. Designerul de carte nu poate fi un expert în tot ceea ce trebuie să știe și ar trebui să prețuiască întotdeauna opiniile celorlalți implicați în producția de carte, ale celor care distribuie cărți și ale celor care le citesc; într-adevăr, ar trebui să cunoască multe dintre aceste puncte de vedere diferite fără a fi nevoit să se intereseze. Dar indiferent de influența sau sfatul pe care îl acceptă și oricât de mult delegă diferite părți ale sarcinii sale unor specialiști diferiți, tipograful care dorește să producă cărți de succes trebuie să caute să câștige și să-și păstreze responsabilitatea pentru toate planurile și supravegherea cărora este proiectarea cărții. cuprins.

Deținerea cunoștințelor tehnice este vitală - este instrumentul principal al meșteșugului designerului, care îi modelează nu numai cărțile, ci și metodele sale. Nu atât că tipograful poate găsi utile aceste cunoștințe, cât că fiecare problemă pe care o abordează trebuie privită în lumina ei. Aspectul și structura cărții tipărite rezultă din

tehnicile folosite la fabricarea acesteia; cartea nu este o formă de artă, ci un produs industrial, modelat de un tip străvechi de design industrial. Designerul de cărți se bazează în mod egal pe cunoștințele unui tehnician cu privire la o varietate de procese și materiale, deși nu neapărat despre detaliile procedurii; pe înțelegerea de către un subeditor a nevoilor autorului și cititorului; asupra capacității creative a unui artist industrial în aranjarea modelelor produse mecanic; și pe o grijă și o stăpânire neîncetată a detaliilor. În cuvintele unui mare designer de cărți: „Succesul tipăririi constă în a nu te relaxa nicio clipă în inspecția detaliilor până când cartea este cu adevărat legată.”1

Dacă acestea sunt calitățile de care are nevoie tipograful, cum vor fi ele folosite? Scopurile designului industrial de carte provin în mod natural din cele ale cărții și din natura producției de masă. Scopurile cărții pot fi adunate în patru grupuri.

O carte urmează să fie vândută. Sarcina proiectantului nu este atât de a stabili prețul, cât de a valorifica cât mai bine cheltuielile de fabricație admise, planificarea cărții pentru producția economică și exploatarea la maximum a tehnicilor și materialelor disponibile la prețul stipulat. Cartea trebuie să atragă cumpărătorul și să merite deținută ca obiect fizic, nu doar să merite împrumutat; prețul său trebuie să fie la îndemâna cumpărătorului, iar aspectul și construcția sa ar trebui să facă din preț un chilipir. The

1 Bruce ROGERS: Report on the typography of the Cambridge University Press, 1917.

cerinţele nu numai ale cititorilor obişnuiţi, ci şi ale librarilor şi bibliotecarilor trebuie lăsate să influenţeze forma acesteia.

O carte trebuie să fie deschisă, ținută și purtată. Toate cărțile, cu excepția câtorva, sunt păstrate în timp ce sunt citite, iar majoritatea cărților sunt transportate într-o oarecare măsură înainte și după citire. Nicio carte nu poate fi considerată lizibilă decât dacă este plată când este deschisă; nu ar trebui să fie ținut deschis. Partea tipărită a paginilor la care este deschisă cartea trebuie să fie aproape la nivel, fără să se curbeze spre interior, spre cotor. În vrac ar trebui să fie proporțional cu formatul, pe cât posibil; cartea foarte robustă și ghemuită este la fel de incomod de ținut ca și cartea foarte mare și subțire. Fiecare carte ar trebui să fie proiectată să reziste la orice manipulare pe care o va primi, fără o deteriorare nejustificată de rapidă.

O carte trebuie văzută – desigur că trebuie citită, dar trebuie și privită. Trebuie să poată fi citit cu ușurință, rapiditate și acuratețe de către cititor și în condițiile pentru care este destinat. Acest lucru se poate realiza numai prin ajustarea precisă între ele a tuturor variabilelor paginii de text și este o chestiune de hârtie și tipărire, precum și de aranjare tipografică. Ilustrațiile nu mai puțin decât compoziția trebuie să fie planificate de tipograf. Cartea bine

concepută prezintă un aspect de model și scop; toate părțile sale sunt planificate pentru a se potrivi reciproc. Tipograful trebuie să se ocupe de procesul mental, precum și de procesul optic al citirii și trebuie să aranjeze textul și ilustrațiile cu titlurile lor, notele, sistemele de referință și alte accesorii într-o manieră clară și convenabilă.

O carte trebuie păstrată. După ce a fost citit, este pus deoparte, de obicei pe un raft, pentru a fi citit din nou într-o zi. Cartea ar trebui, dacă este posibil, să aibă o dimensiune care să stea între rafturile obișnuite; cărțile deosebit de mari sunt susceptibile să fie o pacoste. Odată ce este pe raft, cartea ar trebui să poată rămâne acolo pe termen nelimitat fără deteriorare nejustificată, păstrându-și calitățile până la următoarea utilizare.

Avantajele tehnicilor de producție în masă sunt viteza și costul scăzut, mai degrabă decât calitatea înaltă; calitatea înaltă, cel puțin în producția de carte, trebuie impusă produsului prin planificare tehnică. Primul scop al acestei planificări este adaptarea formei cărții la metodele și materialele implicate în realizarea acesteia, în slujba costurilor reduse și calității înalte. Structura cărții trebuie să fie proiectată astfel încât să reziste la solicitările de utilizare; chiar și rezistența în întregime valorează mai mult decât forța suplimentară la un moment dat, cu excepția faptului că cărțile destinate utilizării brute pot fi bine întărite în punctele în care se știe că cartea legată mecanic este cea mai slabă. Qyalitatea nu trebuie doar atinsă, ci trebuie și menținută. Datoria tipografului este să creeze nu doar o carte, ci o ediție, al cărei ultim exemplar ar trebui să fie aproape la fel de bun ca primul. Într-adevăr, poate fi nevoit să planifice o serie întreagă de ediții; probabilitatea unor retipăriri frecvente poate influența

designul cărții. Calitatea într-o carte are puțină valoare fără rezistență în utilizare și pe raft.

Poate că această concluzie și capitolele care o preced, vor fi găsite pentru a sublinia aspectele aride, utilitare ale tipografiei și serviciul oferit de planificare industriei și comerțului. Dar intenția acestei cărți este de a descrie unele metode de proiectare a cărții, nu de a dovedi valoarea meșteșugului sau de a sugera cum poate fi savurat. Valoarea designului cărții este derivată din valoarea cărților. Plăcerea este cel mai ușor de găsit într-un meșteșug de către cei care i-au stăpânit metodele. Îndemânarea în proiectarea cărților poate începe doar cu citirea despre ea; măiestria și plăcerea care o însoțește provin din practică, în slujba autorului și cititorului și din munca la producția de carte, mai degrabă decât din teorii. Niciun cititor nu ar trebui să presupună că această carte, sau orice număr de cărți, conține tot ce trebuie să știe despre tipografie. Ceea ce s-a spus aici nu ar trebui să fie altceva decât începutul studiilor tipografului, mai ales în chestiuni tehnice, despre care nu trebuie să înceteze să învețe. Tipografia are nevoie și merită tot studiul și practica care poate fi permisă; tipograful care a încetat să învețe și să-și vadă cărțile așa cum sunt văzute de amatorul de cărți și de citit, a încetat să avanseze.

3 77

figura 77. Tipărirea tipăririi

Fotomicrografiile din această figură sunt toate mărite cu 15 diametre. Blocurile sunt reduse la aproape exact două treimi dimensiune.

A. Tipografie pe hârtie veche. Marginile literelor sunt aspre și există o anumită cantitate de dovleac și umplutură, în special în bol și în jurul cursei de finisare a a. Hârtia arată, de asemenea, prin corpul accidentului vascular cerebral.

B. Tipografia pe țesătură antică. Aceasta este o hârtie mai netedă decât A, iar literele sunt puțin mai clare ca contur și mai degrabă mai solide la culoare.

C. Tipografia pe o hârtie finisată la mașină. Pe o hârtie mai fină, există o anumită cantitate de dovleac care extinde literele, dar marginile sunt relativ ascuțite, iar conturul mai negru caracteristic procesului poate fi văzut clar. Pelicula de cerneală este mai subțire decât în A și B și mai multă hârtie se vede.

D. Tipografie pe hârtie supercalcendrată. Marginile sunt asemănătoare cu cele din C, dar cerneala este mai densă și există mai puțină distorsiune a literelor de către squash.

378

FIGURA 77 continuai

E. Tipografia asupra artei imitației. Literele sunt mai exacte ca contur decât AD, iar conturul negru este mai pronunțat. Hârtia arată prin cerneală ca în C.

F. Fotolitografie offset (placă de albumen) pe cartuş neted. Există puțină distorsiune, deoarece nu există dovlecei. Marginile nu au o claritate suplimentară, iar pelicula de cerneală este mai puțin neagră decât în unele dintre tipăriturile tipărite. Granulația plăcii conferă corpului mișcării un efect pestriț.

G. Fotogravura rotativa pe hartie calandrata. Marginile și corpurile liniilor sunt rupte în mod egal de ecranul gravurc; acest efect, însă, nu este întotdeauna atât de evident. În părțile sale solide, cerneala este de un negru adânc.

H. Colotip, pe un cartuş de colotip. Granulele procesului au spart marginile literelor, iar hârtia tinde să se arate prin pelicula subțire de cerneală.

379

F IGU RE 78. Reproducerea tonului continuilor

IL și N-Q sunt mărite cu 57 de diametre, M cu 60. M are aproape exact aceeași dimensiune ca originalul; IL și N sunt puțin peste două treimi din dimensiune; 0, P și Q au doar jumătate de dimensiune.

I. Tipografia pe hârtie de ziar. Forma punctelor este destul de uniformă, dar fibrele de hârtie au spart marginile și corpul filmului de cerneală într-o oarecare măsură.

J. Tipografia pe hârtie de artă. Filmul de cerneală variază de la un negru dens la un gri deschis, din cauza dificultății de imprimare pe o hârtie extrem de tare; acest lucru nu este în întregime tipic. Conturul foarte ascuțit și forma regulată, pe de altă parte, sunt tipice acestui proces și acestei lucrări.

K. Tipografia în patru culori pe hârtie de artă. Imprimarea neagră apare ca puncte mici, negre lucioase; galbenul, ca puncte negre mai mari și mai plictisitoare; cianul, ca puncte mari gri; iar magenta ca puncte gri mai mici. Modelul de ecran inevitabil în semiton de culoare poate fi văzut clar în jumătatea inferioară a imaginii.

L. Fotolitografie offset pe cartus neted. Punctele sunt de culoare mai puțin solidă și mult mai puțin definite decât în J, datorită parțial granulei plăcii și parțial fibrelor hârtiei. Prin urmare, modelul de puncte tinde să fie mai puțin evident cu ochiul liber.

380

figura 78 continui!

M. Fotolitografie offset dintr-o placă bimetală pe cartuş neted. Ecranul semiton era de 300 de linii la inch, dar punctele nu sunt mai puțin regulate ca contur decât în L. Adâncimea punctelor din placa de imprimare produce o culoare mai neagră în solide.

N. Fotogravura rotativa pe hartie gravura. Aspectul tipic al acestui proces; punctele sunt mai mult sau mai puțin pătrate și mai mult sau mai puțin egale ca mărime, dar variază în negru. În stânga imaginii, cerneala sa răspândit în exterior din celulele mai adânci.

O. Fotogravură rotativă pe hârtie de gravură supercalandrata. Aici modelul ecranului cu greu poate fi deslușit deloc. Mișcarea cilindrului a forțat cerneala din unele celule spre o parte sau pe o margine a celulei, iar cerneala sa răspândit din majoritatea celulelor.

P. Gravura de cereale de bitum pe un cartus greu. Granulația este mult mai fină decât modelul ecranului în N și 0, astfel încât procesul pare să se apropie de tonul continuu. Există, de asemenea, o diferență marcată de densitate între tonurile deschise și cele întunecate.

Q_. Colotip pe cartuș. Granulația fină, neregulată a procesului în zonele luminoase constă din trei linii care se întâlnesc la 120 de grade. Liniile variază în grosime, dar nu și în culoare, cu excepția răspândirii gri a cernelii în anumite puncte.

Q

381

figura 79. O utilizare izbitoare a tehnicii semitonului, reprodusă dintr-o carte concepută de FHK Henrion. Vederea prin lupă a fost mărită și decupată; iar umbra sticlei și a modelului apare în semiton gri pe un fundal din care au fost gravate punctele. Efectul in originalul colorat este aproape tronipc-lU!uil.

382

83 Ambalare

1 Ron.Hd Ingles MSlA

al Unității de Cercetare Desi pentru Pri'chard & Constance Ltd ConsulUnt'Milner Gray RDI. FSIA

Culoare:. negru. whne si turjuotsc

2 Peter Ray FSIA

pentru Jaeger

AdvottiSing Agen: Colman. Prcnus $ Varier Ptscktigini; schema fer doua clauze de inerdianilise. Srm roșu. alb. b/jclc.

Cresc ochrc. wlu:e.

3 AR Hundlchy MSIA

pentru C11rr și Day și Martin Ltd

Oit tuburi. u:c S; ' 1 culori GPO.

Pamant albastru deschis. roșu și bfock Proc:roting oit colors · tellrr.. ground. rosu ortd blad

4 Kenneth Lninble 1-lilA

al unității de cercetare Dcitgn pentru Flinj Ltd

5 RH Tnlmadge MS!A lor Satgcr & Co ltd

Coloni crtntson. buffan.J whitc

6 Ferclith Ecdc) Williams HSIA pentru Joseph Gillott S. Sons Ltd

Serie ofboxes for pen pens tt> <: »onety of colaun fuiecolour popcr, pruu«lm dferel'l color for eoch íy:ie of nib)

figura 80. Imagini de mai multe forme și dimensiuni diferite, tăiate, reduse și aranjate în echilibru pe o deschidere dintr-o carte concepută de Herbert Spencer. Blocați numerele i și 2 pe

383

1 Mílner Grey ROI. FSIA oí Design Research Unit for A. Rowbnd & ions Ltd &.ittles. clomres. lilWs și wrappin¡í

2 EH Cuff FRSA

of The MctsI Box Co for The Great Eastern Oit Co Ltd Mciû/ bn» m red. bhct úιι.I yrllo..

J Kenneth R. Hollick MSlA pentru Festival of Britain I-9SÎ

-! EH Cull FRSA

pentru The Meni Bo-.: Co Ltd

•Mete/ sou«eITirbo»

gama recto la picior cu numerele 2 și 4 pe verso; numerele 3 și 4 pe gama recto la picior cu numărul 5 opus. Legendele variază la cap una cu cealaltă și cu 3 și 4 pe recto.

384

figura 8i. Exemple de design bimling

Deasupra, o carte cu spatele pătrat ale cărei capetele (figura 82) și coperta sunt hârtie albă imprimată în negru din design:; de John Farleigh. Fi'om redusă 8f'' înălțime.

Mai jos, lefi, un câine ediție limitată din pânză neagră blocată în aur după un design de Hans Erni. Redus de la inalt. Hârtiile de capăt sunt reproduse în figura 82.

Jos, dreapta, o legare din pânză albastră, blocată cu cerneală albastru închis și auriu, dintr-un design de Berthold Wolpe și dintr-un decor din Fry's Ornamented. Redus de la 8J" înălțime.

385

figura 8i cuniinued. ./bove, un design remarcabil de John Lewis. Pânza velină albă a fost imprimată în cinci culori prin litografie offset dintr-o hartă Speed, cu care au fost combinate literele (în Perpetua Bold) și o fotografie a unui baston de compoziție. Jacheta a fost imprimată cu un design similar, dar în patru culori. Înălțime redusă de la 8f". Mai jos, un design contemporan de John Begg. Cotorul și partea adiacentă fiecărei plăci sunt acoperite cu pânză galbenă, partea exterioară a plăcii din spate în negru, cea a față în gri. Inscripția este blocate cu cerneală roșu-maro. Hârtiile de capăt sunt galbene. Redus de la șina de 9A".

GHIDUL PROIECTULUI z PICTURA

LA £ PENTRU A

ARTĂ MODERNĂ ; Vârsta științifică

386

FIG URE 82. Hârtii de capăt imprimate. Mai sus, un design asemănător cu cel folosit pentru legare (reprodus în figura 81), inversat în roșu-ruginiu pe o hârtie colorată. Beloiv, documentele lui John Farleigh pentru The Black Girl, al cărei caz este prezentat în figura 81.

F ï GURE 83. Şapte ţepi proiectaţi de Berthold Wolpe. De la stânga la dreapta, Reflecții - cerneală verde închis și folie de aluminiu pe pânză verde deschis: Crimă în catedrală - folie albastră și aluminiu pe pânză mov: Contur - folie albă și auriu pe pânză verde închis: Arhitectură - aur pe pânză roșie: Bucătărie - cerneală verde închis și auriu pe pânză gri: Băuturi - aluminiu pe pânză galbenă: secolul X/.\th Century - cerneală maro pe pânză de fulgi de ovăz. Cea mai mare carte are 9 cm înălțime.

CRAWFOBD

OGS rilAWHHUI

NOI 0EИH10

I 11 CO I p I

A SPUS

ȘI

TERMINAT

CĂRȚI WEIDENFELD și NICOLSON

Apo. Îngerii. &

A JOlnt of and Huxk) de WILLIAM IRVINE HluU.StrUcd. 21.

În ziua aceea, Liocoln a fost Sbot Ancxact rnonstniclion din cele mai multe „ciimg

24 de ore în istoricul american de JIM BISHOP Ameritenul lunii Cluh Cltofct

lllustratcd. 16s.

I Loktd foz Ada.m povestea omului în ^tch ofhis a^ntoo b)- HERBERT WENDT Uluurattd. Xk.

ft Great Wble .ldventure m 'A^e-huntig de GEMGU BLOND

'M bolc'-r^^^

Illustrati, 16s. ■

Beggus on Golden Stoob A ^ùn Anicri^n Journc) ' de PETER SCHMID lllluW"atcd. 25s.

Tbe Pri.Ueged Nigh^^e de G1LES llOMILLY 4 MICHAEl. ALEXANlIU

41h imp. lllu^ltd. 12'. 6d.

CĂRȚI WEIDENFELD și NICOLSON

A SPUS

AUTOHIOGILA PllY

ȘI

TERMINAT

F 1GVRE 84. Patru feluri de jackef. . ¡De sus, o jachetă în principal tipografică pentru o carte octavo dcmy, concepută de Ralph Mabey și tipărită în negru și roșu pe hârtie galbenă. Titlul pe față și pe cotor este neobișnuit de emfatic. Chenarul de puncte este folosit de editor în reclamele sale. Mai jos, o jachetă de Francis Minns pentru o carte demy octavo, care combină litere cu un semiton manevrat inteligent și imprimată în negru și roșu pe hârtie albă.

F ï GURE 84 continuel. Mai sus, o jachetă cu imagini de Philip Gough pentru o carte demyoctavo publicată de BT Batsford Ltd. Batsford folosește multe jachete atractive de acest fel, pline de culoare. Poza este purtată pe spate și include titlul și alte detalii de publicare. Aceste jachete fac o prezentare foarte bună în orice librărie și încurajează librarul să facă expoziții cu cârlige Batsford.

Mai jos, o jachetă de serie concepută de Hans Schmoller, cu dispozitiv de Berthold Wolpe și inscripții de Elizabeth Friedlander. Designul permite ca ilustrația, titlul cărții și grosimea cotorului să fie schimbate fără modificarea restului. Reclama de pe spate, prea des neglijată de tipograf, a fost concepută cu grijă și pricepere. Imprimat în negru și verde pe hârtie albă și redus de la 10 inchi înălțime.

ARTA ŞI ARC ITECTURA A Cl II NA

Laurence

- 8nf^K 7-'< Mute Afo

UN VOLUM DEJA PUBTlSAT ÿaiipairt m fbitafn The A$n . . . . .

Ими -u

Ț ll F Fi I APA "   I

Ureche- K'N& O'' I \ £US ■

!'?■

------------- IM&Ђ, 4Л,

,   '-"/'Г»··

3л · ei омOi-e oΛ·ι·.·.·., ol iч.v<»   ki., ·.·■■.

14 k' r,

eu \ /¡í-'k.

■   f. " J

figura 85. Un aspect brut pentru o pagină de titlu coroană octavo și rezultatul tipărit. Acest tip de layout lasă spația exactă să fie corectată de către imprimantă în timpul setării sau de proiectant în dovadă.

II"!. Λ·1

(r;u

UiV VЛ ■

I Ic

ii ■

(.л '5

REVENIREA

AL REGElui Ulise

HЭ 5ϋE ytlatíiiiisidiicJMz!   =; a -=ia dSrlSsLa c! b ci-Eñ: 5ЍHHτ1=ι d

Bazat pe Otly.asq of Homer

Londra

presa Universitatii Oxford

Geoffroy Cumhcrlcgc

391

*Сй»«.ф«и4-

F 1 G URE 86. Un aspect precis în creion pentru o carte regală octavo, cu rezultatul verificat. Acest tip de aspect permite proiectantului să ajusteze spațierea cu precizie în timpul proiectării. Aproape că ar trebui să fie necesară nicio corectare a dovezilor.

ME THODS OF

DESIGN CARTE

PRACTICA UNUI

Meșteșugurile industriale

ift

' '"γνώ 44

- Ó-Í.4.

HUGH WILLIAMSON

llt»r o|4

i«M ^wU.or

f>Utue Mi

ÜEOFFAEï CUMBtRl Î.Ct.

7

44?

OXfORÛ UNIVERSJTÏ ГЛГ'5

:И4ли>Г

Il.Jl-;, 'f/ J 'W“ . ;

J

ip«.

METODE DE

CARTE. PROIECTA

TUF. PRACTICA UNUI

MESTIGĂRI INDUSTRIALE· .

UUGl-l WILLIAMSON

Gfj/FFREV CU.MBEM.HiK

PRESA UNIVERSITATII OXFORD

IO.V«>OV .«W K>«K rucowro

:95(j

392

figura 87. Mai sus, aspect precis pentru o jachetă de către personalul de proiectare al University Press, Oxford. Aspectul se realizează pe aceeași hârtie și în aceleași culori ca și probele de jachetă, beloiv.

011-IER OXFORD CARTE

CARTE

\ t'RESS

tlt l'.,_ IȘțxn. Wiib Fulll

Bn

PA:_F.« l'HKK MAKl!

JVr >1

TUE Bot». afltinnni 'Ud ll, lhltOl .. .. U<"l"Ill>

l'XlNTINli Tl l'K!"

Tbo:it ButwfY, L in

Sunrnk

T'" eliti». Ч41 nc-J

ANEXA A

Format

Moda contemporană în alegerea formatului pentru diferitele clase de carte prezintă un interes considerabil pentru tipograf, dar este dificil de stabilit. Convenția este doar unul dintre o serie de factori care influențează alegerea, iar statisticile nu pot indica în totalitate tendința convenției. Unele cifre sunt date aici, totuși, pentru a arăta contururile obiceiurilor actuale.

Conform listei publicațiilor din The Bookseller din 27 august 1949, în Marea Britanie au fost publicate sau reeditate puțin mai puțin de o mie de titluri în cursul acelei luni. Au fost folosite nu mai puțin de 38 de formate diferite. Zece dintre acestea au reprezentat mai mult de nouă zecimi din mie de titluri:

coroana octavo	448	corona mica octavo	58
demy octavo	127	foolscap octavo	23
coroana quarto	96	royal octavo	2i
coroana mare octavo	64	demy quarto	11
octavo mediu	64	demy i6mo	II

Total, 923. Restul de 28 de formate au reprezentat în medie mai mult de două titluri fiecare.

Supremația coroanei octavo s-a datorat popularității sale pentru ficțiune, care era de departe cea mai mare clasă de cărți — un titlu din patru. Patru cincimi din titlurile de ficțiune aveau această dimensiune. Mica coroană octavo a fost utilizată pe scară largă pentru ficțiunea pe suport de hârtie.

Deși aproape jumătate din titluri au fost produse în crown octavo, demy octavo a apărut în mult mai multe clasificări decât crown octavo. Librăria clasifică toate titlurile după subiecte în aproximativ 50 de rubrici, dintre care 44 au apărut în august 1949. Crown octavo a fost folosit pentru mai mult de jumătate din aceste clasificări, dar aproape toate clasificările au inclus cel puțin o carte în demy octavo.

Opt sute patruzeci și două dintre titluri au apărut într-unul dintre formatele octavo. Crown quarto, totuși, a fost deosebit de popular pentru cărțile ilustrate, în special pentru cărți pentru tineri; au fost 132 de quartos în total, doisprezece i6mos și câte două de folii, i2mo și 32mo. Opt sute patruzeci și trei de titluri din o mie au fost produse în formate bazate pe dimensiuni standard ale foilor.

cc

Din cele 249 de cărți de ficțiune, 202 au fost coroana octavo, 3 i coroana mică octavo, io coroana mare octavo și 6 demy octavo. Cele 6 cărți de ficțiune și cele 3 antologii de ficțiune publicate în limbi străine au fost toate demy octavo.

Din cele 134 de cărți pentru copii, 58 au fost crown octavo, 36 crown quarto, i6 large crown octavo, 8 foolscap octavo, 5 demy octavo, iar restul ii au fost împărțite în 9 formate.

Din cele 60 de cărți educaționale, 39 au fost crown octavo, 7 au fost large crown octavo, 4 demy octavo, iar restul io au fost împărțite în 7 formate.

Din cele 59 de cărți medicale, 17 au fost demy octavo, 12 mediu octavo, 9 crown octavo, 7 crown octavo mare, 4 royal octavo, 3 fiecare demy și crown quarto și încă 4 împărțite în 3 formate.

Din cele 48 de cărți religioase, 2 i au fost crown octavo, ii demy octavo, 9 small crown octavo, iar restul de 7 împărțite în 7 formate.

Celelalte clasificări au inclus destule titluri pentru a indica vreo tendință clară în publicarea de o lună. Un tipograf interesat de obiceiul pentru orice subiect anume ar putea, totuși, să elaboreze cifre similare pe o perioadă mai lungă.

ANEXA B

Tip de măsurători

Această anexă tratează unele dintre dimensiunile și proporțiile unor fântâni romane în 12 puncte pentru compunerea textului. Măsurătorile sunt cele pe care un tipograf ar putea dori să le compare atunci când alege între două sau mai multe sene.

Proporțiile fântânii cu 12 puncte din orice serie nu sunt neapărat un ghid pentru cele ale altor fantane din serie, dar pot fi utile ca bază de comparație între serii. Literele mici ale fontanelor mai mici tind să fie mai mari pe corp și mai late, proporțional cu înălțimea lor x decât cele 12 puncte. Pe de altă parte, dacă sursa de 12 puncte a unei serii este vizibil mai mică pe corp și are un set mai îngust decât cea de 12 puncte a unei alte serii, probabil că aceasta va fi tendința atunci când celelalte surse ale celor două serii sunt comparate.

Măsurătorile, dar nu și proporțiile, au fost furnizate de Monotype Corporation Ltd. și de Linotype & Machinery Ltd.

§227 · BODY-LINE

În tabelul 1, înălțimea x a literelor mici este comparată cu grosimea cursei principale (linia corpului), așa cum este reprezentată de măsurarea taliei de 1. Tabelul arată care fonturi sunt mai îndrăznețe sau mai ușoare. pentru înălțimea lor, dar nu care sunt îndrăznețe pentru dimensiunea lor totală, care include lățimea. Trebuie avute în vedere liniile de păr; liniile de păr lungi și subțiri, ca în Monotype Bodoni numărul 3, pot da unui fantan un aspect mai ușor decât o fanta cu o linie corporală puțin mai subțire.

În anumite fonturi, linia corpului variază de la literă la literă; numele fiecărei serii care include aceste fântâni este stabilit cu caractere cursive. În cazul în care versiunea Linotype, precum și versiunea Monotype a unei serii sunt prezentate în capitolul 8, cele două serii se disting una de cealaltă prin literele L și M. Izvoarele turnate pe corpurile Didot sunt urmate de (12 D) pentru a indica 12 puncte. Didot.

Atât înălțimea x, cât și linia corpului sunt măsurate în miimi de inch, iar rapoartele sunt aproximative. În acest tabel, prima fântână este cea care are cea mai groasă linie a corpului pentru înălțimea sa x.

Rezultatele din tabelul 1 pot fi interesante, dar în sine nu sunt de mare valoare pentru tipograf. Este demn de remarcat faptul că un distinct îndrăzneț

fântână ca 12 puncte Times este de fapt mai ușoară, proporțional cu înălțimea sa x, decât o fântână medie precum Baskerville cu 12 puncte. Aceste rezultate sunt doar un prim pas; ele trebuie calificate prin lățimea sau îngustimea diferitelor fântâni.

TABELUL I

I2-pt. lC	bodylinex-lzt.ratioI2-pt. lCbodylinex-lzt.raport
Bodoni nr. 3	ĭ5·964·I4·03Spectrum (12 D)II-56705·82
Goudy Modern	i4'06th·I429Georgiani 1-365'85·82
Bulmer	14·064·04·57 Janson 12'070·05·83
Caledonia	i3'870·55·iiEstienneIOO58·75·87
Scotch Nr. 2	I3·o68·45·26Plantin LightI3·077'05·92
Poliphilus	I2·466·25·34Pilgrim·871·36·05
Scotch Nr. ï	I3·o69·55·35Electra·570·06·09
Piantiti	I4·276·65·40Lutetia (12 D)to-765·96-16
Times Wide	I4'076·25'44BemboI0·06i·76·I7
Perpetua	10-557·25'45Romulus (12 D)I0·263·76-24
(L) Baskerville	I2·568·05'45Fournier9·863·66·49
Emerson	Ifl60·85·48Stil vechi Nr. 2ι·870·56-5
Mod. Ext.	I2·568·55·48Walbaum(12D)9·462·06-5
Amprentă	I2·469·25·58BellI0·67°'56-66
Ehrhardt	I2·469·75·62Van Dijck9'462'86·6
(M) Baskerville	ιι·867·05·68Garamond9·665·56-83
Timp	I3·577·05·70Caslon9'565·I6·8
Granjon	υ·566-05'74Centaur8·458·87·00
Bodoni nr. 2	II-O63'65·78Old Face 208·763·07·25
Bodoni nr. ï	ιo·862'55'79

§228 · SET

În tabelul 2, atunci, setul fiecărui alfabet cu minuscule de 12 puncte este comparat cu înălțimea lui x. Setul unui caracter de tip este lățimea corpului său, nu cea a literei; astfel încât o literă destul de îngustă, cum ar fi Caslon cu 12 puncte, este așezată din cauza spațiului suplimentar, sau a potrivirii libere, de fiecare parte a literei. Setul de aici este descris în termenii lungimii de la a la z a alfabetului cu minuscule de 12 puncte și nu trebuie confundat cu „set” în sistemul Monotype (setul în puncte al caracterului de 18 unități). Ca și înainte, toate măsurătorile sunt în miimi de inch.

Acest al doilea tabel este mai probabil să fie util decât tabelul 1. Arată ce fântâni sunt așezate lat pentru înălțimea lor x și care sunt înguste și este un ghid pentru (deși nu o declarație) dimensiunea aparentă. Dacă sunt comparate două izvoare de aproximativ aceeași înălțime x (să zicem Romulus și Fournier), cel mai lat (Romulus) va părea a fi mai mare. Cele mai largi fântâni apar primele.

Aceste rezultate arată tendința seriilor care pot fi clasificate ca fețe vechi de a fi mai înguste pentru înălțimea lor x decât alte clase de litere romane.

Bodoni Numărul 3 apare în fruntea primelor două tabele și are încă o altă formă de extremitate - cea mai largă și mai neagră dintre toate izvoarele examinate.

masa 2

I2-pt. lC x-ht.a-zratioI2-pt. lCx-ht.a-zratio
Bodoni nr 3   64-1209832-7Bembo6qi83429-8
Walbaum (12 D)   62-0195931-6Caledonia70-5209729·8
Bodoni nr 2   63-6200031-4Imprint69-2204129'5
Scotch nr. I   69'5218031-4Janson70·0205429-4
Scotch nr 2   68-4215331-4Bodoni nr i62-5i83329·3
Mod. Ext. 68-521373I·2Granjon66-o190328-8
Perpetua   57-217783i-iEmerson60-8175128-8
Goudy Modern   6o-ι186231-0Fournier63-6182028-6
Romulus (12 D)   63-7197230-0Lutetia (i2 D)65-9i89028-6
(M) Baskerville 67Ό206930-9Bell70-520i028-6
Old Face 20   63-0194430-8Van Dijck62-8i79228-6
Bulmer   64-0i96030-6Times Wide76-22i5528-3
Caslon   65-1198830-5Electra70-0i97228·2
Garamond   65-5200030·5Pilgrim71-3201328·2
(L) Baskerville 68·o206930-4Poliphilus66-2183427-7
Stilul vechi nr. 2   70-5213930-4Times77'°2III27·4
Spectrul (12 D) 6to202630-3Ehrhardt697i90327-3
Centaur   58-8177930-3Plantin76-6204I26·7
Estienne   58-7177930-3Plantin Light77'0204i26-5
georgiană 65-8i98830-2

Tabelul 3 arată câte caractere dintr-un număr de fântâni cu 12 puncte pot fi introduse într-o măsură de 24 de pica. Prin urmare, tabelul demonstrează

tabelul 3

I2-pt. lC ens per 24 picasI2-pt. lCens per 24 pics
Estienne   63-0Caslon564
Van Dijck 62-3Walbaum (12 D)55-8
Centaur   61-5Garamond55-8
Poliphilus 61-5Bodoni No. 255-1
Bembo   61-5Caledonia54'5
Fournier   61-5Bell54-5
Perpetua   60-7Plantin53-9
Emerson   60·7Imprint53'9
Goudy Modern   60-0Plantin Light53'9
Lutetia (12 D)   59-2(M) Baskerville53'3
Georgian   57'5Bodoni Nr 352-7
Ehrhardt   57"8Mod. Ext.52-i
Pelerin   57-5Times52-1
Romulus (i2 D)   56-4Stil Vechi Nr 252-1
Spectrul (12 D) 55'8Scotch Nr. 251-6
Janson   55'5Scotch nr 151-0
(L) Baskerville 55-0Times Wide5i-0

care serie tind, font for fount, sa fie mai economica! în decor decât altele. Figurile fontanelor Monotype sunt preluate din broșura Corporation^ Fiting științific, cele pentru Linotype din mesele de copyfitting Linotype. Acestea dau conținutul de caracter al unei game

largi de măsuri și al unui număr considerabil de izvoare pentru care nu este loc aici.

§229 · CULOARE

Tabelul 4 arată rezultatul comparării primelor două proporții calculate pentru fiecare fântână și are scopul de a demonstra care fântâni sunt cele mai întunecate și care cele mai deschise. Cele mai întunecate fântâni tind să aibă tejghele mici și să fie bine așezate; cel mai usor, sa fie extrem de subtire de cursa. Dacă fonturile de greutate medie sunt cele mai clare, cele de la oricare dintre extreme trebuie tratate cu o grijă deosebită de către designer. Suprafețele, procesele și metodele trebuie reglementate pentru a preveni orice îngroșare a fântânilor mai întunecate, care ar închide contoarele deja mici; și pentru a permite o oarecare îngroșare a liniilor deosebit de subțiri ale fântânilor extrem de ușoare. Pentru uzul obișnuit, gama medie este probabil cea mai bună, seria extrem de întunecată sau deschisă fiind păstrată în rezervă pentru scopuri speciale.

tabelul 4

I2-pl. IC.	tabel Itable 2ralioI2-pl. lctable Itable 2raport
Bodoni nr. 3	4'°332'7ï3ï'7Janson5'8329-417ï'4
Goudy Modern	4'293ï'0ï32'8Electra6'0928'2ï71-8
Bulmer	4'573°'6ï39'8(M) Baskerville5'6830'9ï75'5
Plantin	5'4026-7ï44'°Georgian5'8230'2ï75'8
Poliphilus	5'3427'7148'0Lutctia (ï2 D)6'ï628'6176-2
Caledonia	5'iï29'8ï52'3Spectrum (ï2 D)5'8230'3176'4
Ehrhardt	5-6227'3153'4Estienne5-8730'3177'8
Times Wide	5'4428'3ï54'°Bodoni Nr. 25783ï'4181-4
Timpurile	nr27'4ï56'2Bembo6-ï729'8ï83'8
Plantin Light	5-9226'5ï56'7Fournier6-4928-6185'8
Emerson	5'4828'8ï57'9Bell6'6628'6190'6
Amprentă	5'5829'5ï647Van Dijck6'6828'619ï'2
Scotch nr. 2	5-263ï'4ï65'2Romulus (ï2 D)6'243ï'0ï93'5
Granjon	5'7428'8ï65'4Stil vechi nr. 26'5330'4198'5
(L) Baskerville	5'453°·4ï65'7Walbaum (ï2 D)6'5931'6208'3
Scotch Nr. ï	5-353ï-4ï68'°Garamond6'8330'5208'4
Perpetua	5-453ï'ï169'5Caslon6'8530'5209'0
Bodoni nr. ï	5'7929'3i69-7Centaur7'0030'3212'1
Pilgrim	6'°528'2ï70-7Old Face 207'2530'8223'2
Mod. Ext.	5'483i'2ï7°-9

Că anumite tipuri sunt mai întunecate sau mai deschise decât altele nu este o știre pentru tipografi. Dar calitățile diferitelor serii sunt de obicei comparate cu ochii, nu prin măsurători și proporții precise. Hotărârea finală rămâne

cu ochiul; aceste cifre oferă dovezi care sunt mai bune decât circumstanțiale.

Primele cinci fântâni din tabelul 4 pot fi considerate în mod rezonabil deosebit de întunecate, ultimele cinci deosebit de deschise; acestea sunt izvoare care necesită o utilizare foarte atentă. În măsura în care

claritatea literelor este o chestiune de proporții, cele din mijlocul mesei sunt probabil cele mai clare.

§230 · CAPITAL BODY-LINE

De o importanță considerabil mai mică, dar care merită totuși luate în considerare, sunt proporțiile majusculelor în raport cu literele mici. În mod normal, majusculele sunt desenate cu linii mai grele decât literele mici, dar valoarea acestui obicei nu este evidentă pentru toți. Capitalele relativ ușoare ale ultimelor câteva izvoare ale tabelului 5 nu sunt în general considerate un defect; dar pentru mulți cititori, majusculele grele ale primelor fântâni pot observa pagina și pot strica uniformitatea primitoare a decorului. Linia corpului minusculei 1 este comparată cu cea a majusculei I, iar fântânile cu majusculele cele mai grele proporțional cu literele mici apar primele. Ca și în tabelul r, numele fântânilor cu linii variabile ale corpului sunt stabilite cu caractere cursive.

tabelul 5

I2-pt. IC	lc body-linecap. body-lineratioI2-pt. lcle body-linecap. corp-lineratie
Old Face 20	8'713'71"57Caledonia13-817'51·27
Scotch nr. 2	13-019-4i'49Plaiitin14·2I8- ï1·27
Scotch Nr. ï	13-019'31-48Bembo10·0I2'71·27
Fournier	9-813·71-40(L) Baskervilleί́2-5i5'51·24
(M) Baskerville	ιι·8ί́6-0ί́·36Georgianιι·314-01-24
Times Wide	i4'018'9i'35Granjonί́ί́·514'31-24
Caslon	9-512-81·35EstienneI0-012·31·23
Garamond	9-612'91·34Bodoni nr. 3ί́5·919'31·21
Timp	13·5ι8-01'33Lutetia (i2 D)10·7I2'91·21
Bodoni nr. ï	ί́0·814'4i-33Plantin LightI3'0I5-61-20
Bell	10-614-1ι-33Ehrhardt12-4149I-20
Bodoni nr. 2	iroί́4-6ι·33EmersonII-II3"2r19
Janson	i2-016'0ί́-33Romulus (12 D)10'2II-81-16
Bulmer	ί́4'018·51·32Poliphilus12-414-31-I5
Mod. Ext.	12-5ί́6·51-32Goudy Modern14-015-81-13
Van Dijck	9-4ί́2-41·32Spectrum (12 D)i I-512-9P12
Stilul vechi nr. 2	ί́0-814-01·30PerpetuaI0'5II-7ï'II
Amprentă	12"4ί́6·01'29Centaur8-49-21-10
Electra	ιι·514'81-29Pilgrim11·8II-8I'oo
Walbaum (12 D)	9-412-01'28

§231 · ÎNĂLȚIMEA CAPITALULUI

Înălțimea proporțională cu literele mici poate fi la fel de mult o greșeală în majuscule ca și greutatea cursei. În tabelul 6, înălțimea x a literelor mici este comparată cu cea a majusculelor, fiind afișate mai întâi acele izvoare ale căror majuscule sunt cele mai înalte proporțional.

tabelul 6

lccap. lccap.
I2-pt. x-ht.x-ht.ratioI2-pt.x-ht.x-ht.raport
Estienne 58-7110-61-88Granjon66-0106-01-61
Fournier 63-6II0'21-73Ehrhardt69-7II2'41-61
Bodoni nr. ï 62-5108-21-73Centaur58-894'51-61
Old Face 20 63-0109-01-73Scotch Nr. 268-4110-41-61
Bodoni Nr 2 63-6109'31-72Mod. Ext.68-5iio-o1-61
Bodoni nr. 3 64-1109-41-71Scotch nr. ï69-5110-81-59
Emerson 60-8103'71'71Bembo61-798-11'59
Romulus (12 D) 63-7108-21-70Caledonia70-5111-51-58
Lutetia (12 D) 6S'9111-31-69Stil Vechi Nr. 270-5110-51'57
Janson 70-0117-51-68Goudy Modern60-194-31'57
Caslon 65-1109-01-67Spectrum (12 D)67-0104-61-56
Bulmer 64-0106-5ι·66(L) Baskerville68·0105'51-55
Electra 70-0116-01-66Van Dijck62-896-21'53
Walbaum (12 D) 62-0103-11-66Plantin76-6i5-51'51
Garamond 65-5108-41-66Plantin Light77'°i5-61-50
(M) Baskerville 67-0110-81-65Bell70-5106-01'50
Perpetua 57'293-61-64Times77'0114'01-48
Poliphilus 66-2107-81-63Times Wide76-2111-81'47
georgiană 65-8107-01-63Pilgrim71'3103-01-44
Amprenta 69-2II2-21-62

Majusculele mici și ușor desenate se armonizează cu literele mici mai bine decât majusculele înalte și grele. Cu excepția cazului în care majusculele lui Centaur, de exemplu, sunt considerate prea ușoare pentru a fi distincte de literele minuscule, iar cele din Times Wide prea mici, majusculele nu trebuie să fie desenate mai mult decât literele mici și pot fi puțin mai puțin de jumătate. la fel de înalt din nou ca literele scurte.

§232 · Înălțimea X

Unele fântâni cu 12 puncte sunt tabulate aici în ordinea înălțimii x minuscule. Acesta este un ghid pentru lungimea extensiilor; acele fântâni care sunt cele mai mari pe corp și care apar aici primele, au cele mai scurte ex-tender.

§232 · Înălțimea X

TABELUL 7

i2-pl. Ie x-ht.I2-pl. ICx-ht.
Timp 11'0Lutetia (12 D)65'9
Plantin Light 11*0Georgian65-8
Plantin 16-6Garamond65'5
Times Wide l6'2Caslon65-1
Pelerin 11-3Bodoni Nr 364-1
Bell 10'5Bulmer64-0
Caledonia 10'5Romulus (12 D)63'7
Stilul Vechi Nr 2 10'5Bodoni Nr 263'6
Janson 10-0Fournier63-6
Electra 10'0Old Face 2063-0

Ehrhardt   69'1Van Dijck62-8
Scotch No. i   69'5Bodoni No. i62-5
Amprenta   69-2Walbaum (12 D)62-0
Mod. Ext. 685Bembo6q
Scotch nr 2   68'4Emerson60-8
(L) Baskerville 68-0Goudy Modern60-1
(M) Baskerville 61'0Centaur58-8
Spectrum (12 D) 61'0Estienne58-1
Poliphilus 66'2Perpetua51-2
Granjon   66'0

§233 · ITALIC

Calitățile care se găsesc cel mai adesea utile astăzi într-o fântână italica sunt cele ale unui auxiliar, mai degrabă decât cele ale unui tip în sine. Un italic poate fi comparat cu romanul său în diferite moduri, dintre care unele pot fi măsurate.

tabelul 8

ital.rom.   ital.rom.
12-pt. Adică   body-linebody-lineratio12-pt. Iebody-linebody-lineraport
Caslon   5'59-5ί-13Times12-013'5i'13
Garamond   7'49-61'30Poliphilus/BladoII'I12'4I·12
Ehrhardt   9'812-41'21Estienne9-0io-oi*II
Perpetua   8'410-5ί·25Scotch Nr. 21i'813-01'10
(L) Baskerville IO-O12'51*25GranjonI0-5ii'51'10
(M) Baskerville 9'511-81-24PilgrimI0-8II'8ί'09
Van Dijck 1-69-41'24 ori lat12-814-01*09
Stilul vechi nr. 2   8-8ί0·81'23Bulmer13-014-0i'o8
Centaur   6-98-41'22Scotch nr. i12'013'0i-o8
Spectrul (12 D) 9-5п-51*21Georgian!0·511-3i-o8
Bodoni nr 2   9'3II-O1-18Emerson10-4II'Iι·07
Walbaum (12 D)   8-o9-41'18Bodoni Nr. 315'015'91*06
Fournier   8-39-81-18Bodoni nr. i10'210'8ι·o6
Old Face 20   1'58-11-16Caledoniaί3'313-81·04
Bell 9'210-61-15Mod. Ext.12'012'51*04
Plantin   12'414-21·15Imprint12'112*41-03
Bembo   8'110-01·15Romulus (12 D)10'010-21'02
Janson   10-5ί2'01-14Lutetia (12 D)10-510'11'02
Goudy Modern   12-414-01-13

dd

Printre aceste calități măsurabile de tip italic, linia de corp minusculă a fost aleasă pentru comparație tabelară deoarece este una dintre cele mai variabile, una dintre cele mai ușor de comparat prin calcul și una dintre cele mai dificil de evaluat cu acuratețe de către alte persoane. mijloace. Primele tipuri din tabel sunt cele în care există cea mai mare diferență de linie de corp între roman și italic. În fiecare caz, literul minuscul roman 1 este comparat cu cel al

italicului. Ca și până acum, fântânile cu linii variabile ale corpului apar cu caractere cursive.

§234 · MAJUSCULE MICI

Litere mici apar atât în afișaj, cât și în compoziția textului; proporțiile lor exacte prezintă un interes mai mare în ceea ce privește textul. Aici sunt comparați în linie de corp cu romanele lor, literele comparate fiind 1 minuscul cu I majuscul mic. Prima serie din tabel sunt cele ale căror majuscule mici sunt cele mai groase proporțional cu literele mici. Deși majusculele mici sunt, de regulă, mai puternic desenate decât majusculele romane, cele din ultimele trei serii din acest tabel sunt de fapt mai ușoare. Tipul italic indică o linie variabilă a corpului.

tabelul 9

I2-pt. ROM. body-linesmall cap. body-lineratioI2-pt.rom. body-linesmall cap. corp-lineratie
Van Dijck 9·4HOί-ί7Romulus (12 D)ί0'2ί0·5ι·03
Janson 12'0ί3'8ί' ί5Scotch Nr. ί13·0ί3·2I·02
Estienne 10'0iro1'10Centaur8'48·61·02
Georgian ii·312'31'09(L) Baskerville12·512'8I·02
Garamond 9'610·41'08 Bodoni Nr. 2iroll·2l·02
Bodoni nr. Bulmer
Old Face 20 8'79'31·07Bodoni Nr. 315'916'11'01
Timp i3'51451·07Plantin14'214·31'01
Times Wide 14'014'81·06PerpetuaI0'5™·6I·01
Mod. Ext. 12'513·21·06Amprenta12'412·51'0I
Bembo io-oI0'6I·06Lutetia (I2 D)I0·7I0-8I·0I
Caslon 9'510·01'05 Fournier 9'89'91'01
Caledonia 13'84'51·05Goudy Modern14E14·01·00
Scotch Nr. 2 13·013'5i·04Stil Vechi Nr. 2io^810'81·00
Emerson II-III'51·04Pilgrimii'8ii·81·00
Walbaum (12 D) 9·49'81'04Spectrum (12 D)ii'511 •o0·96
Granjon ii·5I2·01'04 Polipliilus12"4ii·50·93
(M) Baskerville 11'8I2"21·03BellI0·69·80'92
Ehrhardt 12·412'81'03

ANEXA C

Sursele de text și relațiile lor

Această anexă prezintă seriile și dimensiunile majorității tipurilor menționate în capitolul 8; lista era corectă în mai 1956 și, desigur, va deveni depășită pe măsură ce noi izvoare sunt adăugate la seria existentă. Coloana din stânga a literelor inițiale indică dacă seria este disponibilă pe Monotype, Linotype sau Intertype; cifrele din paranteze după seria Monotype sunt numere de serie. Dimensiunile fontului setate cu italic sunt cele pentru care nu este disponibil italic; cu excepția titlurilor sau a serii italice, cum ar fi Centaur Titling sau Blado, nu sunt incluse fonturi decât dacă au litere minuscule romane - Lutetia cu 48 de puncte, de exemplu, constă numai din majuscule și este omisă. Fonturile urmate de un asterisc au extensii alternative lungi sau scurte; cei de la un pumnal au fețe alternative mici și mari. Izvoarele marcate cu un D au dimensiuni Didot

și sunt turnate pe un corp englezesc mai mare decât cel al mărimii corpului prin care este cunoscută fântâna; dimensiunea corpului englezesc a oricărei fante Didot trebuie întotdeauna verificată înainte de utilizare. O regulă groasă separă fonturile de compoziție de cele de afișare din aceeași serie. Regulile verticale au scopul doar de a clarifica listele, nu de a oferi coloane consistente în conținut.

M Baskerville (169) 6
899lIO11·12·14t
M Baskerville Bold (312) 6
8991JO111214
L.. Baskerville
8910H12
I Baskerville 6■. 8
10I I12
M Bell (341)
8910H12 14
M Bembo (270) .. 6 7
89lûtII121314t
M Bembo Cursiv condensat ■ ·• ■
10 1213
(294)

M Bembo Bold (428) M Bembo Titling (370) ·· ··6
::89JOjo!11121314
L Bernard 6 ..■ ■89JO1112
14
M Blado (119)
10111213
M Bodoni nr 1 (288) • · • ·
!OD, .. 12D 14d
M Bodoni nr 2 (357) ·· ·
·8910 12
M Bodoni nr 3 (135) M Bodoni nr 4 (254) ■661
7 7!89»t1OI 1 *t121314t
M Bodoni nr 5 (504) .. ■ 7
8910 12
M Bodoni Bold Nr 2 (260) 663 7!
8910lit121314
L Bodoni 6• · 7 8 10
12 14
L Bodoni Cartea 6■ ■ 7 8910
12 14
1 Bodoni I Bookface Old Style ..
8• ·101112
L Bookprint 6.. 8910II12

M Bulmer (469)
9· 1112
L Caledonia 6· 8'
10·11·12· 14*

M Caslon (128) M Caslon Titling (209) ::·· • ■..··
..89101112 14t
L Caslon • 6.. 8910II12
14
L Caslon Heavy ..
JO 12 14
I Caslon ··6 8··101112
14
I Caslon Bold .. 8•
·10 12 14
M Centaur (252) M Centaur Titling (295) 6
8910Ii • ·12 14t
M Ehrhardt (453) 6 • ·
8 101112 14
M Ehrhardt Semi-Bold (573) 6• ·
89JO11J2 14
L Electra .... 7* 9·10·11·

M Emerson (320) ■ ■ 8
101112 14
L Estiennc .. 8
10 12 14
M Fournier (185)
89101112 14t
M Fournier (285)
101112 14
M Garamond (156) ··.. 6 7
8910111212D14t
M Garamond Italic Nr. 2 6 7
8910111212D14t
(174)

M Garamond Bold (201) 6·· 7
89101112 14
L Garamond .. ..
8·9*10·11·12* 14*
I Garamond 6·. 89101112
14
L georgiană ..
8910' 1112 14
L Granjon 6 7 89101112
14
M Goudy Modern (249) ··
101112
M Amprenta (101) 664'.. 7
8910l it12 14
M Imprimare Bold (310) 66!
89JO11127Л
M Amprint Bold Nr. 2 (410) ·· 6. . 7
8910Ht1213I
L Janson • · 8-
Ю·11·12* 14*
M Lutetia (255) 8D
10D 12D 14D
M Modern Extended Nr 1 6 7
89101112

(7)

M Stil Vechi Nr 2 (2) 6 7
89101112 14
M Old Face Special (20) 64 7
89101112
Epoca I Vechi Stil 6
89101112
M Perpetua (239) 546
89JO·1 1121314
M Perpetua Bold (461) 6
89JO1/121314
M Perpetua Titling (258) M Perpetua Light Titling
• · JO1112
(480)

M Perpetua Bold Titling
12
(200)

L Pilgrim M Plantin (110) ■ ■• · 5}66477!7!D89io·1 11211414
M Plantin Light (1 1 3) ·· 6
8 101112
M Plantin Bold (194) ■ ■ 6«477j
8910111213114
M Plantin Bold Condensed :«4
89JO11121314
(236)

M Plantin Titling (438) M Plantin No. 2 (281) :: ·■
▬ 9 11

Numerele cursive - nu sunt disponibile cursive. · Alternativă

M Baskerville (169) 1618222414..18..24303642486072
M Baskerville Bold (312) L Baskerville 14::18
243036 486072
I Baskerville M Bell (341) ·■ ..14 18
243036 7.
M Bembo (270) 1618 241416182224303642486072
M Bembo Cursiv condensat 16.. .. ....
..
(294)

M Bembo Bold (428) M Bembo Titling (370) L Bernard 1618
243036φ φ 42
M Blado (119) M Bodoni nr 1 (288) 16■_
24 • ···
M Bodoni nr 2 (357) M Bodoni nr 3 (135) 1618■ ■2 414161822243036•
42486072
M Bodoni nr 4 (254) 18 24
36

M Bodoni nr. 5 (504) M Bodoni Bold nr. 2 (260)
14 182224303642486072
L Bodoni L Bodoni Cartea I Bodoni • ·18 24
::■■·303642 ::48 ·· •
I Bookface Old Style L Bookprint M Bulmer (469) L Caledonia ·· ··::■
■24t ·■ .· ..
M Caslon (I 28) 1820 14 18..2430*3642486072
M Caslon Titling (209) 18
243036 72
L Caslon 182124 3036

L Caslon Heavy 18 24 3036

I Caslon 24

I Caslon Bold 18 24 30

M Centaur (252) 16182224141618 24303642486072
M Centaur Tilling (295) M Ehrhardt (453) • ·
18 24 60
M Ehrhardt Semi-bold (573) ..

L Electra

M Emerson (320) L Estienne 1618 24 18 24
::
M Fournier (I 85) M Fournier (285) ..• · 14
18 243036424 8
M Garamond (156) 1618 2414161822243036424860 72
M Garamond Italic Nr 2 18 2414 18
24303642486072
(174)

M Garamond Bold (201) L Garamond 18
2414161822243036424860 72
I Garamond L georgiană φ φ18 24 • · ..
36 .. ::
L Granjon 1618 24 30364248
M Goudy Modern (249) 14 18
2430364248
M Imprimare (101) M Imprimare Bold (310) M Imprimare Bold Nr. 2 (4 IO)
L Janson 18 ·· 24 • ·141618 ::202430 ·· ' ■36
48:: ::
M Lutetia (255) M Modern Extins Nr. I 160 20D• ·
■■28̈036 D::
(7)

M Old Style Nr. 2 (2) M Old Face Special (20) I Epoca Old Style M
Perpetua (239) 18::·· ··14■ ·:: 18 ·· 24.. 303642■ ■
486072
M Perpetua Bold (461) .. 141618
24303642486072
M Perpetua Titling (258) 14 !8
24303642486072
M Perpetua Light Titling 14 18
24303642486072

(480)

M Perpetua Bold Titling , , ! ¡4 18
24303642486072
(200)

L Pilgrim M Plantin (110) 18 2414
182224303642486072
M Plantin Light (I 13) 18 2414 18
24303642486072
M Plantin Bold (194) 14
182224303642486072
M Plantin Bold Condensed 14
182224303642486072
(236)

M Plantin Titling (438) M Plantin No. 2 (281)
[redacted] [redacted] :: 72

prelungitoare. t Mărimi alternative ale feței. D - Corpul Didot.

L Plantin 6 7 89101112

1 Plantin 6 89101112
14
M Poliphilus (170)
10111213
M Poliphilus Titling (230)

M Romulus (458)
8D9DIOD 12D 14D
M Romulus Bold (520)
8D9DIOD 12D
M Scotch Roman Nr. 1 (46) 6*.. 7 7D
89*101112
M Scotch Roman nr 2 (1 37)
89101112 14
L Scotch nr I 6
89101112
L Scotch nr 2 • · 6
89101112 14
eu scotian ..

Spectrul M (556) ..6D ..··8D
lOD 12D
FAMILIA TIMES

M New Roman (327) 4i*55D5!*66!6D77t·8·9·10·11·12· 14*
M Bold (334) 546.. 6D 7 89101112
14
M New Roman Wide (427) .. 7
9101112 14

M New Roman Book (627) ..
7t I .. 1011121414D
M New Roman Semi-Bold 661 7.. ! 8
9101112
(421)

M Titulare (329)
.. .. 14
M Aldin Titling (332)
..
M Bold Titling Nr. 2 (328)
.. i 8 9JO//J2
M Titulare extinsă (339) 7
<891011J2 14
M Hever Titling (355)
9JO//J2
L New Roman 4} 5t6 77189101112
L New Roman Bold ' .. 5t 7
89JO//
I New Roman

I New Roman Bold .. ..

M Van Dijck (203) 7·
8· 10·11·121314
M Walbaum (374) 6D
8D9DIODUD12D 14t
M Walbaum Mediu (375) 6D.... ··
8D9D10DUD12D 14t

Cifrele italice - nu sunt disponibile italice. * Alternativa

Planlin Plantin

Poliphilus (170)

Poliphilus Titling (230) Romulus (458) Romulus Bold (520) Scotch Roman No. 1 (46) ScotchRomanNo.2 (137) Scotch No. 1 I

Scotch nr. 2

Scotch Spectrum (556)

L

1

M

M

M

M

M

M

L

L

eu

M

FAMILIA TIMES

New Roman (327) Bold (334)

New Roman Wide (427)

Noua carte romană (627)

New Roman Semi-Bold (421)

Tilling (329) Titlări aldine (332)

Titlări aldine nr. 2 (328) Titlări extinse (339) Titlări Hever (355)

Nou Roman

New Roman Bold

Nou Roman

New Roman Bold

sss sssss

Van Dijck (203) Walbaum (374) Walbaum Mediu (375)

16 ··

18 24

16D 20D 16D 20D24D28D36D 48D60D
18 2414 18 2430364248
18 24 30364248
14*1618*202224*3036486072
14 18 24303642486072
14 1822243036 48
2024
• · 18 24 36 48

141618 24303642486072
1 18 243036 486072

14 18 24303642486072
14I618 24303642486072
.. .. 14 18■·2430
16 18 16 ■ ·

16D 1 416D 20D24D30D36D 48D
16D 14t16D 20D24D30D36D
48D60D72

prelungitoare. t Mărimi alternative ale feței. D -Didot corp.

ANEXA D

Analiza și sinteza culorii

§235 · LUMINĂ ȘI CULOARE

Culoarea este o senzație a ochiului stimulată de lumină. Prin utilizarea unei prisme, lumina albă poate fi separată în componentele sale, care sunt lumini de diferite culori. Exemplele acestui fenomen sunt familiare și amintesc observatorului că lumina soarelui conține toate culorile curcubeului.

Lumina vizibilă este o formă de radiație într-o anumită bandă limitată de lungimi de undă. Culoarea oricărei radiații luminoase este determinată de lungimea sa de undă sau de diferitele lungimi de undă din care este compusă. Cea mai mare parte a luminii colorate reflectată de material în condiții naturale este un amestec de lungimi de undă, cu una predominantă față de restul. Complementul unei anumite radiații colorate este produs prin combinarea tuturor celorlalte radiații din spectrul luminii albe. Spectrul oricărui tip de lumină este compoziția sa în termeni de lungime de undă (și, prin urmare, de culoare).

Între cea mai scurtă dintre radiațiile de lumină vizibilă și cea mai lungă – adică între cea mai profundă lumină violetă și cea mai intensă lumină roșie – se află culorile curcubeului, spectrul luminii albe. În scopul fotografierii și al reproducerii, acest spectru poate fi împărțit în trei grupuri principale de culori. Culorile predominante ale acestor trei grupuri sunt așa-numitele culori luminoase primare1 sau aditive, albastru-violet, verde și roșu.

§236 · LUMINĂ ȘI SUBSTANȚĂ

Transparența unei substanțe este gradul în care permite trecerea sau transmiterea luminii. Domeniul de transmisie al unei substanțe este banda sau benzile de lungime de undă ale luminii incidente pe care o transmite. Sticla roșie, de exemplu, transmite mai multe radiații la capătul roșu al spectrului și mult mai puțin, dacă există, radiațiile mai scurte.

Orice substanță transparentă absoarbe puțină lumină de toate culorile, iar această pierdere de intensitate la transmiterea prin lentile și ecrane semitonale este unul dintre motivele pentru care retușarea este necesară pentru reproducerea tonului continuu monocrom și a culorii continue. clar

1 Arc albastru, roșu și galben cunoscut de pictori ca culori primare, în sensul de materiale colorate simple sau fundamentale.

sticla transmite o proportie mare, dar nu toata, din lumina incidenta fara a-si schimba compozitia, astfel incat culoarea luminii ramane nealterata. Domeniul de absorbție al unei substanțe este banda sau benzile de lungime de undă ale radiațiilor pe care le absoarbe. Sticla roșie, de exemplu, absoarbe majoritatea radiațiilor verzi, albastre și violete; un obiect albastru, văzut prin sticla roșie, pare așadar a fi negru — negru, desigur, fiind efectul produs de absența completă a luminii.

Lumina care nu este transmisă și nici absorbită într-o substanță este reflectată de ea. Fiecare substanță vizibilă reflectă o parte de lumină, iar în cazul materialelor relativ opace, lungimea de undă a acestei lumini reflectate determină culoarea substanței. În plus, toate substanțele materiale absorb o parte din lumina incidentă. Nicio suprafață roșie, de exemplu, nu poate fi făcută să reflecte sau să transmită toate radiațiile roșii care cad pe ea. Culoarea aparentă a luminii reflectate tinde adesea să fie diluată sau să fie mai puțin saturată de reflexia de pe aceeași suprafață a unei proporții de lumină albă neschimbată; cu cât este mai mare proporția de lumină albă reflectată de o suprafață, cu atât culoarea acesteia devine mai palid. Prin urmare, culorile luminii reflectate tind să fie mai puțin pure și luminoase decât cele ale luminii transmise.

§237 · ANALIZA ŞI SINTEZĂ

Analiza precisă a luminii albe în radiații individuale este posibilă din punct de vedere prismatic, dar nu are nicio valoare directă pentru imprimantă. În schimb, culorile unei imagini de reprodus sunt separate numai în cele trei grupuri primare de lungimi de undă. Acest lucru se face prin fotografierea imaginii de trei ori, prin fiecare dintre cele trei filtre de culoare transparente ale căror intervale de transmisie respective se aproximează la una dintre așa-numitele culori luminoase primare. Lumina din zonele colorate corespunzător ale originalului trece prin filtrul respectiv în timpul fiecăreia dintre cele trei expuneri fotografice.

Metoda de analiză determină în mod clar metoda de sinteză, dar sinteza poate fi efectuată în unul din două moduri. Sinteza aditivă este amestecarea luminilor colorate pentru a produce lumină de culoarea dorită; albastru-violet, verde și roșu, de exemplu, culorile luminii primare, dacă sunt amestecate, vor produce lumină albă. Sinteza subtractiva este amestecarea intervalelor de absorbtie a substantelor materiale pentru a absorbi toate culorile care nu sunt necesare in reflexie sau transmisie; culorile nedorite, de fapt, sunt scazute din reflexie sau transmisie.

Analiza și sinteza sunt necesare deoarece, prin tehnicile cunoscute în prezent, numai o singură cerneală colorată poate fi imprimată la fiecare amprentă, iar numărul de imprimări posibil din punct de vedere

economic este în mod natural limitat. Reproducerea originalelor cu culori continue se realizează prin analiză fotografică

a subiectului în grupurile de culori luminoase primare și prin sinteza în tipărire cu cerneluri colorate complementare grupelor de lumină primară. Deoarece cernelurile sunt complementare acestor culori luminoase primare prin care spectrul total este separat în trei grupuri, fiecare cerneală reflectă sau transmite două treimi din radiația spectrului. Din acest motiv radiațiile cernelurilor se suprapun între ele și tocmai această suprapunere, atunci când cernelurile sunt suprapuse, produce culori diferite de cele ale cernelurilor în sine.

§238 · FOTOMECANICA

Reproducerea tricromatică se bazează pe utilizarea a trei filtre colorate transparente. Unul este de culoare albastru-violet și absoarbe cea mai mare parte din verde și toate radiațiile galbene, portocalii și roșii din original. Al doilea este verde, iar acesta absoarbe lungimile de undă la fiecare capăt al spectrului, cuprinzând violet și albastru la un capăt, portocaliu și roșu la celălalt. Filtrul roșu absoarbe radiațiile violet, albastru, verde și galben.

Cu cât lumina transmisă prin filtru este mai intensă, cu atât este mai opac ca negativul; zonele mai puțin intense de lumină transmisă lasă negativul relativ transparent. Părțile mai transparente ale negativului corespund, așadar, cu acele zone ale originalului a căror culoare este absorbită de filtru. Deoarece suprafața de imprimare va fi produsă din părțile mai transparente ale negativului, aceasta va corespunde ca poziție și zonă cu culorile absorbite.

Suprafața de imprimare realizată din fiecare dintre negative este, prin urmare, utilizată pentru a transmite către hârtie cerneala al cărei domeniu de reflexie este aproximativ complementar cu domeniul de transmisie al filtrului prin care a fost realizat negativul. Suprafața de imprimare realizată din filtrul albastru-violet se folosește cu cerneală galbenă: cea de la filtrul verde, cu un roșu albăstrui sau magenta: cea de la filtrul roșu, cu cerneală albastru-verde sau cyan.

§239 · AMESTECAREA CULORILOR

Culoarea unei cerneluri este guvernată în mod natural de intervalul său de reflexie. Dacă pe aceeași parte a hârtiei sunt imprimate două cerneluri de culori diferite, intervalele lor de absorbție sunt combinate, iar reflexia rezultată din combinarea lor constă în radiațiile neabsorbite. Cerneala cyan sau albastru-verde utilizată în imprimarea tricromatică absoarbe majoritatea radiațiilor portocalii și roșii: cerneala galbenă absoarbe aproape toate radiațiile violete și albastre: cel mai puternic grup de radiații rămase neabsorbite de nici unul este verdele și este verde se reflectă dintr-o combinație de cyan cu cerneală galbenă. Magenta, sau cerneala albastru-roșu, absoarbe

majoritatea radiațiilor verzi: cianul absoarbe grupul roșu de radiații care altfel ar fi

reflectat de magenta: astfel încât atunci când magenta și cyan sunt imprimate împreună, grupul albastru neabsorbit de radiații din fiecare se combină pentru a produce albastru-violet. Când magenta și galbenul sunt imprimate împreună, galbenul absoarbe grupul albastru de radiații care altfel ar fi reflectate de magenta, iar rezultatul este un roșu portocaliu. Când toate cele trei cerneluri tricromatice, magenta, cyan și galben, sunt imprimate una peste alta, ele se combină (cel puțin în teorie) pentru a absorbi toate radiațiile și pentru a reflecta atât de puțin încât rezultatul este negru. Prin imprimarea și supratipărirea în solide, prin urmare, cernelurile tricromatice pot produce opt culori - cian, magenta, galben, verde, albastru, violet, roșu și negru.

Prin ajustarea cantităților relative ale diferitelor cerneluri într-o combinație tricromatică, gama de culori reproduse poate fi mărită. Astfel, atunci când cianul și galbenul sunt combinate, dacă cianul este redus în cantitate, să spunem prin imprimare în semiton în loc de solid, va absorbi mai puțin roșu; iar verdele rezultat va fi un verde mai galben. Supraimprimarea verde cu o nuanță magenta poate produce culori precum maro, care rezultă din absorbția unei mari părți a întregii game de radiații și nu pot fi ele însele reduse la radiații individuale. Corectarea culorii plăcilor foto-grafice și de imprimare este necesară deoarece, așa cum este indicat la p. 249, cei mai buni pigmenți disponibili pentru cerneluri de imprimare nu îndeplinesc cerințele teoretice. Prin ajustări de acest fel metoda tricromatică poate reproduce majoritatea culorilor văzute în natură.

CĂRȚI

HARTRIDGE, H. - Culori și lzow le vedem - Bell, 1949 - ilustrații.
spencer, DA - Fotografia color în practică - Pitman, a 3-a, revăzută, ediția 1952 - quarto: ilustrații : bibliografie.

ANEXA E

Liste de cărți

Aceste trei liste le completează pe cele de la sfârșitul unora dintre capitolele precedente. Primul conține o serie de titluri în care se poate spune că ilustrațiile reprezintă partea principală a cărții sau în care textul, deși valoros, nu se referă la niciun capitol în special.

Al doilea este în principal o listă de bibliografii. Acestea, împreună cu bibliografiile din multe dintre cărțile deja menționate în capitole, arată ceva din amploarea literaturii tipografice, dar nu acoperă întregul teren.

Deoarece incidența ilustrației, metoda de legare și chiar formatul revistelor tind să se schimbe din când în când, aceste detalii nu sunt incluse în a treia listă.

§240 · EXEMPLE DE DESIGN DE CĂRȚI

ANONIM -Producție de carte modernă - Studio, 1928 -quarto: ilustrații.

AR mitage, merle - Notes on modernprinting- Hollywood, 1945 - ilustrații. [Se ocupă în principal de propria lucrare a autorului în stiluri neconvenționale de design de cărți.]

DREYFUS, JOHN - Lucrarea lui Jan Van Krimpen: o înregistrare sau onoarea celei de-a 60-a ani de naștere: ilustrată prin reproduceri de desene, specimene de tip, litere și carne de porc - Sylvan Press, 1952 - quarto: ilustrații.

EDE, charles (editor) - Arta cărții: unele înregistrări ale lucrărilor efectuate în Europa și SUA, 1939-1950 - Studio, 1951 - quarto: în principal ilustrație.

HOLME, charles (editor) - Arta cărții: o trecere în revistă a unor lucrări recente europene și americane în tipografie, decorarea paginilor și legarea - Studio, 1914 - quarto: în principal ilustrație.

JOHNSON, AF - O sută de pagini de titlu, 1500-1800, selectate și aranjate cu o introducere și note - Bodley Head, 1928 - quarto: ilustrații.

LEE, MARSHALL (editor) - Cărți pentru otir time - New York, 1951 - quarto: ilustrații. [Cazul pentru stilul neconvențional în designul cărților.]

MORISON, STANLEY - Patru secole de tipărire fină: peste șase sute de exemple ale lucrărilor preselor înființate în anii 1500 până în 1914 - Benn, 1924 - folio: în principal ilustrații. [Cea mai valoroasă carte pentru studentul istoriei tipografiei și a stilului în tipografia cărților, cu ilustrații la dimensiune completă în cotipul color.]

MORISON, Stanley -Modernfineprinting: o expoziție de tipar publicată în Anglia, Statele Unite ale Americii, Franța, Germania, Italia, Elveția, Ceho-Slovacia, Olanda și Suedia în timpul secolului al XX-lea și cu puține excepții la izbucnirea războiului - Benn, 1925 - folio: în principal ilustrații. [O continuare a Patru secole, mai sus.]

MORISON, Stanley - Patru secole de tipărire fină: două sute șaptezeci și două de exemple ale lucrărilor preselor stabilite între 1465 și 1924 - Benn, 1949 - în principal ilustrații. [O ediție ieftină revizuită a titlului similar de mai sus, cu plăci în semi-ton tipografie monocolor.]

NEWDIGATE, BH - Arta cărții - Studio, 1938 - quarto: ilustrații și exemple inserate.

ROSNER, Charles - Thegrowth of the book jacket - Sylvan Press, 1954 - în principal ilustrații. SYMONDS, AJA, DESMOND FLOWER și Francis MEYNELL - Secolul Nonesuch: o evaluare, o notă personală și o bibliografie a primei sute de cărți publicate de Press, 1923-1935 - Nonesuch Press, 1936 - folio: exemple inserate și ilustrații. [Exemplele intercalate sunt pagini tipărite din cărțile presei și demonstrează hârtie și lucrări de tipar într-un mod imposibil de reprodus.]

TSCHICHOLD, jan - Designing books - New York, 1951 - folio: în principal ilustrații. [Exemplele sunt din opera autorului.]

§241 · BIBLIOGRAFIE ŞI BIBLIOGRAFII

bigmore, E. c. și cwH WYMAN - O bibliografie de tipărire, cu note și ilustrații (3 volume) - Quaritch, 1880-8. [Retipărirea recentă este un facsimil fotolito și nu include modificări.]

BLAND, DAVID - O bibliografie de ilustrare a cărții (Cartea, numărul 4) - Cambridge University Press, pentru National Book League, 1955 - pamflet.

FREER, PERCY - Bibliografie și producție modernă de carte: note și surse pentru bibliotecari studenți, tipografi, librării, papetărie, colecționari de cărți - Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1954 - facsimil de mașină de scris, hârtie moale.

HASSALL, JOAN - Gravura în lemn: un ghid al cititorului - Cambridge University Press, for the National Book League, 1949 - pamflet.

HOBSON, ARA - Literatura legată de cărți (Cartea, numărul 2) - Cambridge University Press, pentru National Book League, 1954 - pamflet. [Se ocupă în principal de istoria legării ca artă.]

McKERROW, ronald B. - O introducere în bibliografie pentru studenții literari - Oxford, la Clarendon Press; A 2-a impresie, cu corecții, 1928. [Conține mult interes despre istoria producției de carte și arată cum bibliograful folosește aceste cunoștințe pentru a stabili un text corect al cărților pe care le studiază.]

MORISON - O listă cu scrierile lui Stanley Morison, compilată de John Carter cu câteva note ale domnului Morison - Cambridge University Press, tipărită privată, 1950: nu este de vânzare.

national book league - Cărți despre cărți: catalogul bibliotecii National Book League - Cambridge University Press, for the National Book League, 1955 - limp paper. over ton, JOHN - O bibliografie de hârtie și fabricarea hârtiei (Cartea, numărul 3) - Cambridge University Press, pentru National Book League, 1955 - pamflet.

RANSOM, testament - Prese private și cărțile lor - New York, 1929 - ilustrații: bibliografie. SF. mireasa - Catalogul bibliotecii tehnice de referinta a lucrarilor de tipar si arte conexe -Sf. Bride Foundation, 1919. [Aranjate alfabetic sub numele autorilor. Un supliment pentru 1920-1950 este în pregătire.]

SF. DR IDE - Catalogul periodicelor referitoare la tipar și subiecte conexe din biblioteca tehnică a Institutului Sf. Mireasă - Fundația Sf. Mireasă, 1950 - quarto: pamflet.

TOMKINSON, G. s. - O bibliografie selectă a principalelor prese moderne, publice și private, din Marea Britanie și Irlanda - First Editions Club, 1928 - ilustrații.

ULRICH, CAROLYN F. și KARL KÜP - Cărți și tipărire: o listă selectată de periodice, 18001942 - New York, 1943.

Williamson, HUGH - Tipografie de cărți: o listă pentru designeri de cărți (Cartea, numărul ï) -Cambridge University Press, pentru National Book League, 1955 - pamflet.

§242 · PERIODICE

alfabet ȘI imagine - editat de Robert Harling - Shenval Press, numerele 1-8, 1946-8. [Succesor al tipografiei, mai jos.]

BOOK production - editat de Frank B. MYTick - New York, lunar din 1925. [Până în 1955 denumit legătorie și producție de carte. A trade journal.] fleuron, the: a journal of TYPOGRAPHY - volumele 1-4, 1923-5, editat de Oliver Simon, publicat de The Fleuron: volumele 5-7, 1926-30, editat de Stanley Morison, publicat de Cambridge Presa universitară. [Conține articole ilustrate de primă importanță despre tipografie și istoria acesteia.]

Gutenberg -JAHRBUCH - editat de Aloys Ruppel - Mainz, din 1926. [Fiecare articol este publicat în limba scriitorului său.]

imprint, THE - editat de Gerard Meynell, F. Ernest Jackson, JH Mason și Edward Johnston - Imprint Publishing Company; numerele 1-9, 1913.

linotype matrix - un jurnal publicat din când în când de Linotype and Machinery Ltd. din 1938.

monotype recorder, - Monotype Corporation: la intervale neregulate din 1902. [De la începutul anilor 1920, Recorder a publicat multe articole importante despre designul tipurilor.]

PENROSE anual: o recenzie a artelor GRAFICE - publicată pentru prima dată în 1895: editată acum de RB Fishendon și publicată de Lund Humphries. [Rezumă evoluțiile tehnice și artistice.]

tipar: un trimestrial al artelor grafice - editat de Lawrence E. Andrain -New Haven, SUA, din 1940. [Preocupat de tiparul ca artă.]

semnătură: a quadrimestrial of typography and graphic ARTS-cditated by Oliver Simon - Curwen Press: ist series, 1935-40: 2nd series, 1946-54. [Include material istoric important.]

tipografie - editat de Robert Harling - Shenval Press: 8 numere, 1936-9. [Succes de alfabet și imagine, mai sus. Se ocupă cu ușurință de o mare varietate de subiecte de tipărire.]

A se vedea, de asemenea, în § 241, ST. mireasa (Catalogul periodicelor) si Ulrich.

Mulțumiri

Această carte nu ar fi putut fi compilată fără mult ajutor și sper că mulți prieteni și organizații care au fost generoși cu asistența îmi vor ierta mulțumirile mele în termeni generali.

Monotype Corporation Ltd. a fost foarte amabil în a-mi oferi informații despre și măsurătorile tipurilor sale, în citirea dovezilor capitolelor care se referă la mașinile sale de alcătuire, în stabilirea și furnizarea tipului pentru nouă dintre secțiunile din capitolul 8 și pentru alte exemple de tip în altă parte și în furnizarea de desene pentru figura 10. Linotype and Machinery Ltd. au oferit mult ajutor în furnizarea de informații și măsurători, în citirea capitolelor relevante ale dactilografiate și în stabilirea și furnizarea tipului pentru patru secțiuni din capitolul 8. I Sunt bucuros să le mulțumesc celor două companii pentru asistența acordată, și în special domnului Paul Bennett (de la Mergenthaler Linotype Company din Brooklyn), domnului Walter Tracy și domnului Arthur Walker. Domnul Caspar Mitchell a fost suficient de bun pentru a oferi informații despre mașina Intertype. American Typefounders Incorporated, Haas'sche SchriftgieBerei, Gebrüder Kling-spor, Bauersche SchriftgieBerei, Enschede en Zonen, Typefoundry Amsterdam, Broadwater Press Ltd. și Stephenson, Blake, Ltd. au fost generoși în furnizarea tipului pentru capitolul i i.

Pentru furnizarea de material ilustrativ îi sunt recunoscător domnului John Dreyfus de la University Press, Cambridge; Jonathan Cape Ltd.; domnul Edward Young și Rupert Hart-Davis Ltd.; domnul Neville Adams; domnul Jan Van Krimpen de la Enschede en Zonen; Harcourt, Brace and Company; domnul FHK Henrion; domnul John Ryder de la Phoenix House Ltd.; domnul Edwin Harper de la Cassell and Company Ltd.; domnul John Overton și domnul Hans Schmoller de la Penguin Books Ltd.; Holbein-Verlag AG; domnul Michael Rothenstein; domnul Berthold Wolpe de la Faber and Faber Ltd.; domnul Ralph Mabey de la Weidenfeld and Nicholson Ltd.; domnul Francis Minns de la André Deutsch Ltd.; Presa Universitatii Oxford; Viking Press; Muzeul britanic; și Cummington Press. Sunt deosebit de recunoscător doamnei Ella Oelrich pentru că a colectat și editat majoritatea ilustrațiilor cărților americane, lui Sir Francis Meynell pentru că a împrumutat cărți valoroase de la Nonesuch Press și dr. FW Clulow și domnului L. Moore de la College of Technology, Manchester, pentru că a furnizat foarte generos toate microfotografiile din plăci. Am fost într-adevăr norocos să am frontispiciu și diagramele desenate de domnul Mabey.

Regretatul Oliver Simon, domnul AF Johnson, domnul Dreyfus și domnul WA Dwiggins au fost suficient de buni pentru a ajuta cu anumite secțiuni din capitolul 8.

Le ofer mulțumirile mele lor și celor care citesc capitole din dactilografiat—dl. RB Fishendon și Dr. Clulow (capitolele 15 și 16 și anexa D), domnul David Bland (capitolul 17), controlorul și personalul fabricii de hârtie, Wolvercote (capitolul 18) și domnul George Ellard (capitolul 19). Domnul Kenneth Day a sugerat adăugări la listele de cărți, iar domnul Ellic Howe a citit cu amabilitate întreaga carte ca dovadă.

Pasajele din Tipurile de tipărire ale lui Updike de la paginile 56, 1 12 și 372 sunt retipărite cu permisiunea Harvard University Press; pasajul din In the day's work cu permisiunea lui William E. Rudge's Sons Incorporated; și pasajul din Cartea tipărită, de HG Aldis, cu permisiunea Syndics of the Cambridge University Press.

În cele din urmă, sunt bucuros să-mi consemnez recunoștința față de prietenii de la Oxford și de la Amen House. Unii dintre ei au revizuit întregul dactilografiat, alții un capitol sau un grup de capitole, iar mulți s-au angajat în producerea cărții. Datoria mea față de tipar și față de editor față de Universitatea din Oxford este chiar mai mare decât cea a majorității autorilor lor; nu numai că mi-au produs cartea, dar m-au învățat multe din ceea ce conține.

iunie 1956 HW

Index și glosar

abrevieri 126 193 gamă de absorbție 409 accente 38 54 355 mulțumiri 194-5 reclamă 173 194 aerograf 280 Albertus ï 52 placă albumenă - placă foto-litografică cu imagine dezvoltată pe suprafață granulată - 236

Aldis, HG - Cartea tipărită - r 17

Aldus (Manutius), romanii din 78-9 83 și Caslon 86 și Baskerville 88 și dedicația 177

alfabet - set de litere de același fel de la a la z - 37 39 48

Articulație americană - canelura adâncă între placă și coloană: și canelura franceză - 325

American Type Founders 148 152

Angstrom uuits 246

Antigona r 50-1

antic (hârtie) - hârtie opacă, moderat voluminoasă, cu suprafață mată sau aspră - 295-6 și cerneală 223 și batere 287, greutate 296

anexa 138 192 Arabă 58-9 61 355 arbitrare - vezi sorturi speciale Arrighi -italic de Centaur - 77-9 art (hârtie) - miez de fibre cu acoperire minerală : vezi și imitație & artă mată - 297-8, & tip 71 81 92 106, și pagina de titlu 186, și ecran semiton 206, și cerneală 223, și foto-litografie 236, și colotip 239 și gravură 242 și procese de imprimare în general 243, și culoare 253-4, și ilustrația ton 280,

Hârtie de corp pentru 284, acoperită cu pensula, acoperită cu mașină și mată 292 298, email 292, finisaj 301 și pliere și hârtie de capăt 313 și jachetă 341 și pierderi 358

artist - vezi, de asemenea, ilustrații, litere și originale - și afișaj i 53, și pagina de titlu 184 și colofon 197-8, și gravură fină 207, și litofon în piatră, 233 254 și originale transparente 237 și amestecarea culorilor 248- 9 și originale color 256-7 și ilustrații 275 și autografice. ilustrația 276-7 și ilustrația fotomecanică 277 și ilustrația în linie 278 și jacheta 338 și dactilografiată 340 și taxele 356-7 ascendent - cursa care se ridică deasupra corpului principal al literei: vezi și litere crescătoare și extensie -diagrama 34, definită 37 , lung 39, valoare de 66 litere crescătoare -litere având ascendersi vezi și ascender și extender - 33-4 /Justin, Richard 93 96-7

autor - vezi, de asemenea, dactilografiat - sugestii pentru ro-ii, & versetul 122, & punctuația 126, & extrase 129, & notele 132, & adăugări în dovada 134, & titluri 135-6, & dispozitiv 182, & numele de pe titlu 182- 4, lista lucrărilor de (reclamă) 173 și stilul preliminarii 190 și ilustrațiile 261 și jacheta 337 și chiar lucru 349 și corecțiile 356 și speci-mens 368

ilustrație autografică - imprimare de la suprafață pregătită de artist: sec, de asemenea, autolitografie, lina eut, woodcut, ivood-gravure - 276-7 și suprafața de imprimare 214, definită 237 și procese de relief 252, litografică 254 și culoare 257, & artist 260

autolitografie - imprimare din imagine desenată pe piatră de artist - 254 276

B

suport (în legatură) - răspândirea cotorului cărții spre exterior pentru a forma balama - definit 23 și marjele 26 și titlul dublu 180 și ilustrația 267 și legarea manuală 308 și legarea carcasei 3 r 8-9 332

backup - imprimarea celei de-a doua părți a foii - i 18 220 222

paginile din spate - pagini care urmează textul principal -110 171-99 312

Balle 154 Barbou 92 note Barlom, AE 154

barita - hârtie care, deși opaca, poate fi folosită ca transparență fotografică - 237

Baskerville, John 90 93 97 1 44 148

Baskerville (tip) 88-9, 396-407, exemple 36 46 135 și hârtie 71, popularitate de 86 note, lățime de 106, măsurători 396

aluat - lovitura cauzata accidental pe suprafata de imprimare - 212 369

Turnătorie Bauer roo 148 152 154 156

barbă - spațiu dintre partea cea mai inferioară a suprafeței de imprimare a literelor nedescrescătoare și partea din față a tijei - 33 140 143 152

Beardsley, Aubrey 279

baterea - despicarea si taierea fibrelor in fabricarea hartiei - 286-8

Begg, Ioan -174-5

Bell 93 396-407, set 54 note, majuscule 67, folosirea notei 86, exemplu 121

Bell, John 93 96

Bembo 78--f:) 396-407, popularitatea notei 86 și spațiul interliniar II 8, titluri 1 52, exemplu 169

E e

Ben Day - vezi medianica! stipul

Bernard 80 404-7

Berthold Foundry 94 148 Bewick, Thomas 90 Bible, the 104 296 299 biblio - detalii bibliografice ale ediției - i 58

191 196-7

bibliograf, bibliografie 139 193-4 Bill, Max 28-9

binder & colofon 198, & imposition 217, & estimation 358 361, imprimantă ca 366, & speci-mens 368, & advance copy 370: binding 305-34, & margins 26-7, & relegating 139 166, & paper grain 300, cu carcasă 306 3to-3t, limp 322, spirală 332 și estimare 360-1

Literă neagră, originea lui 4, utilizarea lui 62 și lizibilitatea 68 și roman 84 și cotorul 330

Blado - cursiv din Poliphilus - 79-80 264-5 401 404-7

pagini goale 349 înălbitor 285-6 296 sângerare - a unei ilustrații, pentru a se extinde dincolo de marginea tăiată a paginii - și impunerea 217-9, efectele 266 și hârtie 298 358

bloc, a - imprima pe pânză sau pe altă suprafață

- 326-8, și pânză 322-4 și hollow 325, orb 327 și estimare 361, în uz 370: bloc - suprafață de imprimare în relief, aici realizată fotografic: vezi și gravură, semiton și linie - 200-9 și plăci duplicate 214, grosime de 216 și pregătire 230-1, și colotip 239 și

sângerare 266-7 și jachetă 338, încărcare pentru 360, pentru imprimare color 367

Blumenthal, Joseph ioo

blurb - rezumat și reclamă pentru carte și autor, de obicei pe jachetă și uneori și în prclims - 338 341

placă - vezi, de asemenea, PAL și plăci de frezat - și legarea manuală 308 și legarea casetei 320-I, teșire 321 și tăiere 325 și blocare 328, livrare de 359

Bodoni, Giambattista 94-6 293-4 Bodoni (tip) 65 71 94-6 395-407 corp - adâncimea tijei din față spre spate : vezi și Didot - definit 32, în turnare în linie 50, dimensiuni vechi 57 150-1 , și conducând 117

body-line - grosimea celei mai groase părți a literei

- 15 83 95-6 399 401-2

bold - tip care nu este conceput pentru citire susținută și care are linii foarte groase în raport cu înălțimea - 41, în turnare în linie 49, în carcasă matrice 54, pe Monotype 58, design de 64, aldine condensate 101 și rubricile 133 158, în familia 155

șurub - marginea pliată la cap și coada secțiunii pliate - 14 311 3x8

Bookface Old Style 98 404-7 bookmarker - de asemenea regislcr - 319-20 Bookprint 98 404-7

Librărie și forma cărții 69 și colofonul 199 și jacheta 340 și forma cărții 374: Bookseller, The 393-4

chenar - aici, unități de tip decorativ: vezi și fleuron -în turnare în linie 51, pe Monotype 58, în titlul 137 și regulile 144-5, exemplele 147 149 189 și pagina de titlu 168

burghez - aproximativ 6 puncte - 32 cutii 342-3 bretele - { - 122

paranteză -în fontă, [: aici, în tipar, cursă de sprijin între serif și cursa principală - 34, 66, 123, 238

alama - suprafata de blocare gravata in alama -326-7 361 370

ruperea - separarea fibrelor în fabricarea hârtiei -286-7

brevier - aproximativ 8 puncte - 32

Test de saramură/I - test de duritate a metalului prin măsurarea adânciturii cauzate de impactul măsurat - 211-3 British Letter Foundry 96

Muzeul Britanic 356

Foi standard britanice dimensiuni 13, cerneluri tricromatice 250 253

lat - dimensiunea completă a foii - i 5

Broadwater Press i 54 bronzare - imprimare cerneluri metalice prin pulverizare pe o suprafață pregătită - 25i 272 buckram - 322-3 vrac - de cârlig sau hârtie, grosime - și tipar 69, și hârtie 105, și greutate 283 și încărcare 288 , și pliere 298, și vânzări 299, și finisare hârtie 301 și alte calități de hârtie 302, și carton 321, și jachetă 340 și format 374

Bulmer 90 396-407

Bunyan 104

Burt, Sir Cyril nota 67, nota 72, nota 108, iii, nota 117

c

Caledonia 90 396-407 calandre - role de netezire - și trecere

285 290-1 și antic 296 și hârtie de farfurie 297 și finisaj 301

caligraf și pagina de titlu 186, și afișaj 153 156-7 159 și subtitrări 275: caligrafie 281 Cambridge University Press 183: vezi și University Press, Cambridge

Cancelleresca Bastarda 101 canon - cam 48 de puncte - 86 pânză - 323-4 327 cap - vezi majuscule Cape, Jonathan 127 capital -sec și majuscule mici -129-32, roman și italic 36, & minuscule 66-7 158, proporții de 99, în versetul 119 122, în titlurile I 36-7 și inițialele 140, în afișaj i 56, și lizibilitatea i6o și spațiul interliniar 164 și lista

de conținut 188, și indentarea 193, și coloana vertebrală 330, și turn-ofl' 346, & body-line 399, & x-height 399-400

legenda - de asemenea subliniat - 274-5, & tastare ii, & frontispiciu 176, & lista de ilustrații 190, & flanșă 208, & colotip 243, & zona de text 277, & marginile 273, & caligrafie 281

tesut de carbon 240 caroline minuscule 58

Carter, Harry 84: Cartuș Carter, Will 152 - hârtie nealbită sau semi-albită - 285 296 341

carcasă (de tip) 41 : (de legare) - capac din pânză și carton etc. - 320-1 324-31 carcasă în 330-1

Caslon 40-1 85-8 396-407, & hârtie 71, diferite fântâni 73 153, & Baskerville 89, & Pickering 97, majuscule de 99, cursiv io6, exemplu 1 12, original roman 148

Cassell CS Co 183 defecte de turnare 48 57 368--<), în turnare în linie 49-

50, într-un singur tip turnare 57, & metal 211 turnare - numărarea lungimii copiei .& calculul lungimii acesteia în tip - 344-50 367 catchllord - caractere care identifică titlul căreia îi aparține secțiunii - 139 369 celuloză 283-4

Centaur 76-9 396-407, majuscule și litere mici

66-7, înălțimea x i 17, asteriscul 130-1, exemplele 140-1 și turnarea lui 347

linii centrate în afișajul 162, în lista de conținut 188 și culoarea 247 și subtitrările 275 și jacheta 340

mocirla cu lanț - fire mai groase pe dandy pentru a face hârtie întinsă - 289

italic cancelarie - italic derivat direct din scrierea cancelariei din secolele al XV-lea și al XVI-lea

- 77-8 99 I04

Chappell, Warren 152 numere de capitol 188: titluri de capitol - vezi

sub rubrici

urmărire - cadru metalic care conține tipărire în timpul tipăririi - definit 42, bare 42 219 230 și impunere 217 359

Chineză 59

PAL - carton ieftin fabricat din chips-uri

- 320-I Dalta 155

cromo - hartie cretata cu mai groasa si mai plictisitoare

strat decât hârtia de artă - 284 293 298 cromolitlografie - litografie în care ori-

Ginal este redesenat pe placă de către imprimantă - 237 nota, 254

Civilitate i 56

Clerc, LP 250-1 pânză 32I-4, introdus 97 și colofon I98,

semi-tonuri pe 235, 305 la alegere și colorarea marginilor 320 și teșire 32I, fabricarea 321 și carcasa 325-6, 332 și blocarea 326-7,

& imprimare 329, & estimare 358–9, & specimene 368, în uz 370

hârtii acoperite - vezi și hârtie de artă - 297-8 Cochin 150-1

Coleman, Morris 178-9 co/lating -verificare finalizare și ordine corectă

de secțiuni adunate - 317

Collins, F. Homard - Authors' CS Printers' Dictionary - & citate 125 note, & punctua-tion 126 128 note, I29,&pagenumbers 137, & prelims 171, & list of contents 187, & anexe I92

colografie - colotip cu bază de celuloid în loc de sticlă - 239

colotip - imprimare din gelatină bicromată pe bază de sticlă - 238-9, folosirea 243 și culoarea 255 și compensarea 272 și ilustrația, 278-81 și hârtie 296 301

colon 128

Colonna I55 colofon - decor care oferă detalii despre producția, publicarea cărții etc. - 161 I96-9

culoare 245-59, pe pagina de titlu 184-5, & impunere 2I8, & registru 222, & cerneală 223-4, & foto-litografie 234-5 243, & gravura 242, corecție 250 252-6, separare 254 256- 7 și diagrame 262 și reducere 270 și gravare pe metal 276 și ilustrație autografică 277 și hârtie 290 292 297 303 și legare 314 320 322-3 328 și jachetă 337-8 și coperta 339-40, laminare 342, și risipa de hârtie 357, și estimare 357 360, și tip 398-9, analiză și sinteză 408-11: culori complementare - culori care împreună conțin toate culorile spectrului -408, 4I0

coloane, așezate în două 21 69 110 112, în drama 123, note 132 193, abrevieri 193, index I95, legende 275

mașini de compus - vezi și Intertype, Linotype, Ludloll, Monotype - 43-61 : stick de compoziție - recipient în care tipul este fixat manual - 41

compoziție - stabilirea tipului și impunerea acestuia: vezi și afișaj, măsurare și justificare - cost 9, text 31-42, metoda 41, tarife de scară pentru 351 și estimare și cost 353-6, străină 51 98 123 355, consistență în 366

cuprins, lista de I60 182 I87

ton continuu - ton care trece treptat de la nuanță la nuanță - și blocul semiton 205 și procesele de imprimare 232, și colotipul 238, și fotogravura 243 și culoarea 248 și retușarea 408

convenții și format 22 393-4 și marginile 27-30 și compoziția textului 109 126 și justificarea 116 și versetul 122 și majusculele 129 și titlurile 137 și numerele paginilor 138 și dis

convenții (continuare)

compoziția de joc 142 162 336 și ordinea preliminarilor 172 177, importanța 177-80 și prima pagină a textului 192 și recto 273

cupru în blocuri de linie 202, în semitonuri 207, în metal fondator 211, în electrotipare 213, duritate de 214, în plăci multimctalice 238 și gravură 239

copie - vezi dactilografiat și originale

corecții - vezi și dovadă și retușare - la tip 210, la stereo 212, la plăci litografice 236 370, la plăci colotip 239, la cilindru de gravură 242 și ton original 280, cost de 356 și specimen 368 și dovada 369 , și culoarea 411 : corecția tonului în fotolito 234, în colotip 239, în gravură 241 : corecția culorii 250 252-3

costă 353-4 357

contra - spațiu închis în întregime sau în principal de linii de litere - diagrama 34, definită 35 și umbrire 65 și lizibilitate 68 și subliniere 132 și dimensiune comparativă 158 și hârtie 302 și culoare 398

Cowell, WS 183

crash 323 crossheads - titluri subordonate centrate de obicei peste măsură -49 134-5 168

coroană - dimensiune hârtie, 15" x 20" - 13 16-7

cut flush - text și coperta tăiate în aceeași cursă - 332

taiere -taiere cu ghilotina -16 24220 318

D

Da Boll, Raymond 157 159

dandy - rolă de sârmă care presează fibrele în timpul fabricării hârtiei - 288-90 296

liniuță - aici, regulă a cărei lungime este fixată prin designul său - în turnare în linie 51, definit 145, Bodoni 145, folosirea lui 168; sec, de asemenea, regulă Deberny CS Peignot Foundry 148 deckle - dispozitiv de reținere a fibrei pe matriță sau sârmă pentru fabricarea hârtiei -289 293-4: deckle-edge -margine aspră pe hârtie unde deckle lasă unele fibre să treacă - 24 293-5 306-7 decor 152-3, demodat 168, și pagina de titlu 186, și culoarea 247, și ilustrația 263, în legatură 305 320 329-30 dedicație 173 177-80 gravură adâncă, gravată adânc - vezi sub gravura demy - dimensiunea hârtiei , i7-k"x 22!'' - 13 16 De Roos, SH 156 coborâtor - cursă care coboară sub corpul principal al literei: vezi și extensia - și înălțimea literei pe corpul 33, diagrama 34, definit 37, lung special 39, valoare 66

dispozitiv pe pagina de titlu 182, exemple de 165 181 183 și colofon 196

De Vinne, Theodore Lom 160-1 diagrame 262-3

dicţionar 110 123

Corpul Didot - corp în dimensiunea punctului franceză, mai mare decât limba engleză -99 101 395: Didot Firmili 93-6 102

die, die-case - vezi matrice, matrix-case

afișaj - setare diferită de text - 142-70, compoziție 57 142 153-60 și închiriere de matrici 58 și culoare 247-8 și jacket 3368: tip de afișare - fpe conceput numai pentru afișare sau, de obicei, peste 14 puncte - definit 39, pentru line-casting 50-1, atașament 58 distribuție - revenirea tipului la sursă după usc - 42 44

împărțirea cuvintelor 113-6

racle - lama pentru curatarea suprafetei placa de gravat - 240 242

dot-etching - metoda de ajustare a tonului în litografie - 234 254

drama 105 119 123 247

coperta dranm-tm - coperta moale fixată pe cotorul cărții - 333

pansament - capacul cilindrului de presare - 221 picătură de cap de capitol 134: picătură inițiale, vezi inițiale

Dufaycolour 257

Dmican, Harry 264-5

duodecimo - suprafața paginii o doisprezece parte din dimensiunea de bază a foii - 16 19

placă duplicat - suprafață de imprimare duplicată pregătită din tipări și blocuri: vezi și electrotipări și stereotipuri - 212-6, și tip 210, și pregătire 220, și registru 222, și culoare 253, și aruncare 348 și costuri 353, & în picioare tip 356, & estimare 359-360 dust-mrapper - vezi jacheta Dwiggins, WA 90 103

E

marginea paginii 266, colorat 320 cărți educaționale 352

Ehrhardt 84-5 91 102 106 189 396-407 opt avans - 1 !-punct avans - 36

Electra 103 396-407 electrotipare 213-4 și tip 106 211 și duritate 214 și culoare 258 și ilustrație autografică 276 și blocare 326

Elisabeta 152

Elzevir 176

em - tip corp sau spațiu dreptunghiular în secțiune - 33: em quad - spațiu de dimensiune em: em regula -rule one em long - 123 128 135

Emerson 71 100-1 106 114-5 396-407 accentuare și decor 145, relativă 158-60 și linii centrate 162 și spațiere 164-6 și ornament 168 și culoare 184 247 și ilustrație 262, și jachetă

ro - tip corp sau spațiu având un set jumătate din corp - definit 33, și aruncarea 344, număr din cuvântul 344, conținutul rândului 112-3

INDEX ȘI

117-9 129-30 275 397 : m quad - spatiu de en set - 33

hârtie de capăt - frunze între text și legare -313-4 și ornament 168 și jumătate de titlu 172-3, hârtie pentru 296, 300 și legarea manuală 306-7 și legarea cu carcasă 319 și carcasă în 330-1 și legare limpede 333, și ilustrația jacket 340, livrare de 358 și estimare 360 corp de tip engleză, aproximativ 14 puncte -86 gravură 144 184-5 276-7 -a se vedea, de asemenea, metal, proces și mărire de gravură în lemn 269-72

Enschedé en Zonen 83 101 146 148 155 errata 191 esparto 284 292 296

Estienne 79-80 396-407 estimare 345 350-62 gravura 276: deep-etch - de blocuri, etch away semiton screen background - 208 3 i 6; în Iitho, suprafață de imprimare gravată - 236-7 242; deeply etch - gravați spațiul dintre punctele de semiton la adâncime suplimentară - 208: gravare fină - ajustați tonurile prin gravare bloc sau placă de gravură -207 234 241 252-3: vezi și semnul exclamării pentru gravarea punctelor 128

extins - de tip, lărgit - 41

prelungitor - cursă care se extinde deasupra și dedesubtul corpului principal al literei: sec, de asemenea, ascendent și descendent - definit 37, lungime de 66, politică pentru și spațiu interliniar 117-8 și margini 266: extindere lungă 81 83 85 89 90 102-3 130- 1: prelungitor scurt 84 i 17

măsura 69

extrase 129-32 extrader - vezi extender

F

Fabroleen 324

Fairbank, Alfred 78 Familia Fairfield 163 - grup de serii de tip legate în design

- definit 39, Plantin 81, Romulus 101 105, Times 105

Farleigh, John 185

Feathermeight - hârtie care în 30X 40: 60 Ib ramă se înmulțește aproximativ un inch pe 320 de pagini

- 283 296

A căzut 148

fibre 283-6 293 299-301

cifre: ilustrații 273-4: cifre 38, superioare și inferioare 38 104 133, modern etc 93 105, și spațierea literelor 138, romană și arabă 188

umplutură - cazeină etc în pânză - 322

filtre 252 256 409-10 gravare fină - sec sub finisare gravată - grad de netezime în hârtie - 295 potrivire - spațiu dintre laturile literei și tija adiacentă de tip - definit 33, dia-

gram 34, pe Monotype 54, în fotocompoziție 60 și spațiere 66 și lizibilitate 68 și spațiu interliniar i 18 și măsurători 396 398

flanșă 208 216 275

Fleischmann, JM 91

Fleuron, nota 103: fleuron - floarea tipografiei, unitate de tip decorativ - Granjon 80, exemplele 130-1 149-63, în titlurile 137, folosirea lui 168 și blocarea 326

Flexiback - metodă de legare în care inul înlocuiește căptușeala dublă - 332

Flexlin 324

flong - papier mâché folosit pentru modelarea stereo

- 212

floare - vezi fleuron

folie 327-8

pliere 312-3, metode de 14-6, și ilustrații 262, și hârtie India 297, și hârtie vrac 298-9, rezistență la pliere 300, în legatură manuală 306 și impunerea 311-2 și mașini 312-3 folio - numărul paginii, qv ; aici, pagină a cărei suprafață este jumătate din cea a foii de bază - 14 19 138 foolscap - dimensiunea hârtiei, I3!"x 17" - 13 16 nota de subsol ii 110 132 347 marginea anterioară - marginea verticală exterioară a paginii - format 14 - aici, tăiat dimensiunea paginii - 13-22 393-4 și tipărire 69 și dimensiunea presei 227 și ilustrația 262 267 și dimensiunea foii 299 și plierea 313 și tabla 321 și vrac 374

forme - suprafața de imprimare așa cum este impusă și montată în mașină - definită 42, și impunere 217-9, și cerneală 224, planificare de 230, rata de imprimare pe· 360

fântână - toate alfabetele de o singură mărime și un model - definit 37, constituenți 37-8 48, în turnare în linie 50-1, în seria 39 70, alegere 111-2, pentru extrasele 129, pentru notele 132-3, & text introductiv 190, & index 195, & aspect & specimen 368, greșit 369, & dimensiuni de tip 395, text 403-7

Fourdrinier - mașină de fabricat hârtie - 28891

Fournier 90-2 396-407, set de 54 de note, popularitate de 86 de note: Fournier, Pierre Simon (le Jeune) 93-5

Fowler, HW - Utilizare modem engleză - 192 fracții 104-5

French groo.-e - sec comun american Friedlander, Elizabeth - 152 frisket - dispozitiv pentru ținerea hârtiei în jos în timpul tipăririi - 225

frontispiciu 173-80 și jacheta 340

Fry, Joseph 90 146 legat integral -complet acoperit în același material - 309

punct întreg i 26 133

furnish - material din care este făcută o anumită hârtie - 283

mobilier - material de distantare - 42 217

G

bucatarie - tava lunga pentru continerea tipului compus - 41 369 : probe de bucatarie - probe de la tip in bucatarie - 41 369

Garamond (tip) 8 1-3 396-407, folosirea notei 86, italic 106, exemplu 114-5: Garamond, Claude 79-80 83 86-7

aduna - colectează secțiuni în ordinea corectă -317

georgiană 89-90 396-407

aurire 320

Gill, Eric & Perpetua 99-100 153, & Pilgrim 104, device 1 83, Floriatcd ï 54, Sans-serif 347 ....

glair - adeziv folosit la aurire - 328

Glasgoiv Turnătorie de scrisori 89 glosar 193 lipire 3 ï 8-9 aur 309-10 327-8

Gollanc::;, Victor 338

Goiidy: Italian O!tl Style 159: Modem 92 396-407: Open 92

goût liollandois 84 91

granulație: placă oflitho 236: din hârtie, definită 18 300, în imprimare color 258, în fabricarea hârtiei 288 și realizată manual 295 și hârtie offset 296 298 și hârtie de capăt 313

Grandjean, Philippe 91

Compania Grange Fibre 324

Granjon 80 396-407 : Granjon, Robert 82 84 86 148

gravura - vezi fotogravura

grund grozav - aproximativ 18 puncte - 86

Exemple grecești 46 1 50-1, pe Monotip 54, pe corpuri vechi 57, în foto-compoziție 61, tip pentru 64, Antigonă 1 50-1

Gresham 146

Griffith, CH 85

Griffo, Francesco 78

prindere - mecanism de prindere a colii în timpul tipăririi - 220 227; marginea gripperului - marginea hârtiei alimentată la grapere - 220 222

Gross, Gerald 268-9

pază - coaserea unei singure plăci ilustrative în carte - 176 313 315-6

H

Turnatoria Haas 148

Hadank, 0. HW 152

păr : plumb de păr - plumb I-point - 36 : linia părului -partea cea mai subțire a literei, alta decât serif -diagrama 34, definită 35, tipărire 65 70-1 și hârtie 105 și tipărire 106 și măsurători tip 395 : hair-space - spațiu de o șesime din corp sau mai puțin - 35

semilegat - legat cu cotorul și colțurile într-un material, restul coperții în altul -309

lucru pe jumătate de foaie - folosind o singură formă pentru ambele părți ale foii: de asemenea, lucrați și întoarceți

- 218 348

jumătate de titlu 172-7 192

semiton - procesează ce ton continuu este simulat prin model de puncte de diferite dimensiuni: vezi și ecran - și litofon 234-5, și serigrafie și inversare 242, și culoare 248, și reducere 270 și reproduceri 280, și hârtie 292 296-8 302 și cârpă 329 și dovezi 369 : blocuri semiton 205-9 și hârtie 105 186, combinată cu linia 208, și stereo 212, și electros 213, și pregătire 221 și set -off 223 230 272 și cerneală dublu ton 224 și culoare 252-3 și finisaj hârtie 301

Hammer, Victor 114-5: Hartie manuală Hammer Uncial 156 - 221 293-5 și fibră 284,

și geam 291 și velin 297 și legare 299 și cereale 300

presa manuala 17 221 225 228

Hart, Horace - Reguli pentru compozitori și cititori - nota 125, 129 194

cap 14 bentițe 308-20 titluri - 133-5, marginal 24 și întindere 69 și tip 105 158, decupat 134 și indențiere 139, în preliminariile 187-8 și text introductiv 190: titlurile capitolului I 1334_I 134_I > & numere de pagină 138, & litere ornamentale ï 55, & ornament 168, în lista de conținut 188, & ilustrații 266, & specimene 368, & dovezi 369

titluri - repetarea titlului cărții, capitolului etc. pe paginile după titlu - 1357 și adâncimea paginii 33 și majuscule mici înclinate 49 105 și zona de text 109 și capete încrucișate 134, 136 și numărul paginii 138 și cuvânt de referință 139 și cerneală 225 și margini 266 și aspect 363 și specimene 368 și dovezi 369

ebraică 46 58-9 64 cânepă 284 296

Hever Titling 39 404-7

holloiv - hartie reinforcemenot f cotorul carcasei

- 338-9 324-5 328

cârlig - vezi ivrap round

eu

ilustrație - vezi, de asemenea, artist, ilustrație autografică și originale - 260-282, în tip script il, & format 21, & margini 24 27 nr, & text rulat rotund n6, & text referințe 129, & backing 189 318, lista de 190 , recunoaștere 194-5 și ecran semiton 206 și machiaj 230 și gravură 241 și serigrafie 242 și colotip 243 și culoare 246 248 și ton 279-281 și hârtie 302 și jachete 337-340, taxe pentru 366 și aspect 363 și dovezi 369-370

imitație de hârtie de artă - hârtie foarte încărcată și foarte calandrata - 206 288 297

imperial - dimensiune hârtie, 22" X 30" - impunere I 3 - aranjarea paginilor în pozițiile în care vor fi tipărite - 217-20 311-2, & corecții è, & compoziție 42, & zona de text i io, & vers. 122 și estimarea 359 și printer-binder 366, standarde în 367

amprenta - presiunea cu care se întâlnesc suprafața de imprimare și hârtia - ajustare de 210 și tip 211 și pregătire 220-1 și rulare 223 și presa manuală 225, planificare 231 și culoare 252 și hârtie realizată manual 295

Imprimerie Nationale 82 148: tot Zmprimerie Royale

setarea amprentei de 158, & legea americană 186, și spatele titlului 187, corectare a 191 și colofon 196: Zrnprirn tip 41 86 nota, 98 396-407: Zmpriut, The 98

in-boards - legare cu text atasat la placi -305-11

inden/ion li8-9, exemplul 28-9 și versetul 122, și drama i 23, și extrase 1 29, și capetele laterale 134-5, și capul capitolului 139 și inițialele 140, în abrevieri 193

index 195-6 nr 138 312: index-inarks 133

Hârtie India - un fel de hârtie extrem de subțire de înaltă calitate - 284 296-7 299

initial 140 152 163 247 369: initial /eliers 126 139-41

cerneală dublu ton 224 227 și culoare 245-6 248 258-9, tricromatic 249-56 409-11, let-terpress și acuarelă 252 276 și gravură 255 și blocare 327 și jacket 337, & estimare 33 360: cerneală 223-5 și tipurile 68 și plăci multimetalice 238 și colotip 239 și gravură 240 și serigrafie 242 și ilustrație 263 și hârtie realizată manual 295 și tip și blocuri 338

insert - plasarea unei secțiuni sau a unei plăci în interiorul unei secțiuni pentru cusut sau cusătură - 332 intaglio - vezi procesele de adâncitură

intercalare - pregătire prin intermediul unor grosimi diferite între bloc și suport -

221

spatiu interliniar 70 1 1 6-8 27 5: vezi si lider /ntertype 43-51 75 : Zntcrtype Fotose/ier 59-60 Ionie 102

italic - inițial o scriere cursivă italiană din secolele al IV-lea și al V-lea, acum înțeleasă ca însemnând aproape orice caracter înclinat: sec, de asemenea, ehaneery -definit 36, în turnare în linie 48-9, design de 64, dezvoltare de 75- 107, în drama 123, în titluri 136, economie în set de 160, în note și abrevieri 193, cu majuscule romane 264-5, scris de mână 281 și coti 330 și măsurători tip 401-2

J

plic 335-43, și fleuroni 168, și pagina de titlu, 184 și reclamă 194, și colofon 198, și serigrafie 242, și litografie pe piatră 254, hârtie pentru 285 293 296 358 și legare 310, și estimare 360 , și aspectul 365 și manechinul 369 și retipăririle 370

Jannon, Jean 82 9 r

Janson 84-5 396-407, exemplele 49 269 și Times 102

Jennett, Sedn 136 nota Jenson, Nicolas 77-8 87 Johnson, AF 81 nota, 85 nota Jones, George W. 79-80 89 justificare - ajustarea spațiilor dintre cuvinte astfel încât liniile adiacente să fie egale în lungime - definit 41, motiv pentru 42, în turnare în linie 44, pe Monotype 51-2, în fotocompoziția 60 și spațierea cuvintelor 113, exemple ï 14-6 264-5

K

kern - parte a literei care depășește tija - diagrama 34, definită 35, în turnare în linie 49, pe Monotip 54-5, în foto-compoziție 60

tastatura 47

Klang 152

Turnătoria Klingspor 148 152 156

Koch, Rudolf 150

Kri/ger, Henh 154

L

eticheta 328

hârtie întinsă - hârtie realizată cu o rolă dandy având un model de sârmă dreptunghiulară - 196 289 laminare 342

peisaj - pagină lată mică - 16 Langdon-Dauies, BN 335 nota mare - i6!"X21" - io 13

latină 114-5

lay-edge - marginea foii care este așezată lateral la imprimare - 222

aspect 363-5 369

conducător - 2 sau 3 puncte pe o tijă - 188 înainte - introducerea spațiului între liniile de tip: vezi și spațiu interliniar - și marginile 26, dimensiuni de 36 și extensii și fiting 66, și extinderea 69-70 și tipul de proiectare 89 , & Bodoni 96, & zona de text ïïo, & indentarea 118-9, & versetul 122, & două coloane 124, & extrase 129-132, exemplu 163, & lista de conținut 190, & lista de abrevieri 193, & index 195, și lucrarea 298 și aspectul 363 și specimenul 368

pupitru ni

Legenda 156

cauze de lizibilitate pentru 63, și caractere 67-9, și estetică 72, definit 108, cum s-a obținut 109, și măsura uo, și justificare 116 și spațiu interliniar 116-7, în afișaj 156 162, și note 193 și impresie 221 și plăci multimetalice 238 și culoare 247 și ilustrații 272 și hârtie 302 și legare 328 și jachetă 336-7 și deschidere plată 374

Legros, LA și J. C. Grant - Suprafețe tipografice de imprimare - 33 nota

Le Royer, Jehan 181

scrisoare-design 34-5 64-7 72-3

litere și artiști 184 și pagina de titlu 184-5 și caligrafie 281 și cotor 329-330 și jachetă 335-8 și tip 336

tipărire tipărită - imprimare de pe o suprafață în relief -210-31 și tip 70, definit 200, avantaje de 243 și culoare 245 252-4 și ilustrație linie 277-8 și ilustrație ton 279-80 și granulație hârtie 300, și finisaj hârtie 301 și pânză 323 329 și jachetă 341 și costă 353

spațiere între litere - spațiere între literele dintr-un cuvânt - nevoie de 35-6, pe Monotype 55, de mai jos-<:ase 116, în drama 123 și numerele de pagină 138 și afișajul 143 164-5, exemplele 163 169 și aspectul 364

Lewis, Ioan 183

Balanta 156

bibliotecă și relegare 23 136 322 370, și colofon i 99, și legare bibliotecă 31 o, și deteriorare 314, 324 și forma cărții 374: legarea bibliotecii 305-310

ligatura - litere unite intre ele si turnate pe o singura tija - 38 8o 82 90

ediție limitată 214 276 305: Clubul ediții limitate 104

linia (cuvintelor) 119-20 160 188 : linia, (în caractere) - baza corpului principal al literei -33-4 64

bloc de linie - reproducere fotomecanică în relief a desenului alb-negru - și afișaj i 53, și pagina de titlu 186, fabricarea modelului 201-3, linie combinată și semiton 208-9 și sisteme stereo 212 și electros 213, exemple ofzinc și magneziu și ilustrație de linii 278 și originale transparente 279 și hârtie 296 și blocare 326 și pânză 329

turnare în linie - turnarea unei întregi linii de tip cu o singură injecție de metal - 43-51

lenjerie 284 293 319

căptușeală - întărirea coloanei cu hârtie și lipici -319-20 332

Linia 324

lino eut 214 276-7

Linotype 43-51, gama de tip 75, capacitate de afișare 143, tip metal 211, turnare olì 346 și măsurători tip 395 398 : Linotype Film-setter 60

Linson 324

litografie - vezi autolitografie, cromolitlto-grafie și fotolitografie

cărți liturgice 19 247

încărcare - adăugare de minerale la fibrele de hârtie -287-8 29i 296 30I

blocare - tip de pană etc. în urmărire -42 216-7

grund lung - aproximativ 10 puncte - 32 transpare 285 289 291 minuscule -minuscule -66-7 129 158-60 399-400

Luce, Louis 91

Ludlorn 143

Lutetia 99 155 167 396-407

Lydian 152

M

direcția mașinii - vezi finisat la mașină de cereale - hârtie calandrata numai pe Fourdrinier - 106 206 296

prelucrare - vezi prcssmork și revista de tipărire (a mașinii de compus) 44-8 linia principală - vezi linia, cursa principală - cursa principală și de obicei cea mai groasă a literei - diagrama 34, definită 35, tipărirea 65 71, cu majuscule și mai mici- carcasa 66-7 și cerneală 225 și măsurători tip 395-6

majuscule - vezi capital

pregătire - pregătirea suprafeței de imprimare pentru imprimare - 220-2 și Monotype 57 și uzură pe tip 211 și stereo 212-3 și per-fectors 230 și procese de imprimare 231, și colotype 239 și culoare 252- 4 și sângerare 266 și estimând 360

exemplu de machiaj 130-1 și notele 132-3 și colotipul 243 și legendele 275, standarde de 360

manuscris - vezi lypescript

rubricile marginale 135: note marginale 132 230-1

marginile 23-30 și extinderea 69 și zona de text 109 și două coloane 124 și notele 132 și numărul paginii 137 și estetica 166 și pagina de titlu 182-3, ca hârtie neimprimată 137 și impunerea 217 și ilustrațiile 266, 273 și marginea deckle 293 și hârtia 298 și cusăturile laterale 332 și aspectul 363 și specimenele 368 și dovezile 369 Martin, Robert 5 EUR William 90

mascare - dispozitiv pentru corectarea tonului și culorilor - 234 252

Mason, JH 98 matematică 58 64 97 355 ma/rix - aici, matrice de tipărire din care este turnat tipografia - definit 3 1, & line-casting 43-9, duplex 44-5 48-9, display 48, hire din 58, diapozitivul matricei 145 și compoziția lui i45 și decorul 153, cumpărând 355 și specimene 368: carcasa matricei 51-4 57 128

arta mata - hartie de arta cu suprafata mata - 206 242 maturare (de hartie) 292

măsură - lățimea în care este compus tipul - definit 33, în setarea manuală 41, în turnare în linie 50, pe Monotype 55, descrierea ï io, & metode de citire i i2, & justificare I i6, & spațiu interliniar ï 17, & identaţie

1 i8--<), & cărți de referință 124, & note de decuplare 132, & lista de conținut 188--<)o, & ilustrații 272, & legende 275, & aspect 363, & specimene 368

punct mecanic - punct transferat dintr-o foaie: de asemenea, nuanța Ben Day - 203-4 și culoarea 248-9 252 256 și diagramele 262 și ilustrația de linie 279 și jacheta 340 și costul 356 mediu - dimensiune hârtie, 18" x 23" -13 16: spațiu mediu - de obicei 4 la cm - 35

metal-vezi și Brinell - 3 1 211, în linc-casting 50, pe Monotype 57, electro și stereo 214, montare pe 216 221, gravură 276

Meynell, Sir Francis 130-1 150-1: Meynell, Gerard 98

MF - vezi finisat la mașină

Presă Miehle 229 Millboard 321

Miller, William, CS Co - de asemenea, Miller&Richard

- 96-8102

Milskin 324

minuscul - sec minuscul mic - colț tăiat în diagonală - 324 Modern Extended 64 97 396-407 modern -type-face având stres vertical și serif de sus orizontal - 76 91 93

Monotip 51-9, Monofoto 60, preferință pentru 82, introdus 98 și spațiere între cuvinte 113 și 21 și indentație 118-9 și punctuație 128, turnare de compoziție 243, compoziție de tip mare 143 și închiriere de matrice 144, metal

2   ii, și aruncarea 346-7, marșarier pentru 355 și set 396: program de tip Monotype Corporation 58 81-2, interval de tip 75 și Times Ю2, politica matricei 105 și măsurători de tip 395 398

Morison, Stanley & type design 82, & Caslon 86, & Fournier 92 note, & Times 102, & sloped roman 103, citat din 180

Morris, William 27 121 177-80 mortare - tăiate în - 1 41 143 transparență mozaic - transparență culori amestecând culori în model mozaic - 257

mauld: pentru plăci duplicate 57 353 356 359 : în modelare 31-2 44 51 : în fabricarea hârtiei 293-5 300

motmt 203 208 216 220-1

Moxon, Joseph 186

mull - muselina pentru intarirea coloanei vertebrale - 313 31920 331-2

muzica 237 296

nmtton - vezi cm

N

Turnătorie Nebiolo 95 148 expunere negativă 201-2, montare împreună 208, linie combinată și semiton 208--<) 235 și fotolito 234 și colotip 238-9 și gravură 240 și culoare 256 410

Nervdigate, Bernard 247 hârtie de ziar 197 cu nichel 213-5 strivirea - zdrobirea aerului din carte - 317-8 Nonesuch Press 22 90 92 149 183 nonpareil - aproximativ 6 puncte - 32 nota - vezi și nota de subsol - 132-3, marginal iio, exemplul 130-1 și numerele de pagină 138 și paginile din spate 192-3 și caligrafie 281 roman și format 21-2 393-4 și extinderea 69, și în bloc 299, și scoaterea 348 și dovezi 355 cifre - vezi figurile nut - vezi en

0

oblic 105 alungit 16 octavo - pagină având o suprafață de o opteme față de cea a foii de bază - 15-6 19 22

oddment - coală care conține mai puține pagini decât celelalte coli din carte - 348 decentrat 162-3 166 168 offset - vezi fotolitografia: hârtie offset 284 296

față veche - tip față cu serif oblic între paranteze și accent oblic - 76, definit 78, italic 8o, 91, dezvoltare de 87 și plumb 89, revigorare de 97 și figuri superioare 133 și set 396 : Old Face Special 87- 8 396-407

stil vechi - chip tip reînviat din secolul al XIX-lea, de obicei cu serif oblic, stres vertical și extensii mai scurte decât fața veche - 72 97-8 396-407

deschidere - două pagini față în față - 26 13 7 1 8o 181 centru optic 184 272 originale - vezi și fotografii - linia 201, semiton 205, creion 207 și blocuri gravate adânc 208, grupare 209, linie fină 235 237, transparentă , & linie de culoare 148-9, & culoare continuă 253 255-7, proporții 266, și mărire 267 270, autografic 276, fotomecanic 277 și ecran 280, reproducere cu text 316, costă 357 ornament 142-70, turnare în linie 51 și numărul paginii 138 și jacheta 338-40 și aspectul 364-5

litere ornamentale 155 168

Ornata 152 suprapunere - ajustarea amprentei prin îngroșarea ambalajului cilindric local - 221-2 overseiv - metoda de coasere a paginilor individuale la-

gether -317

Oxford holJow - spate tubular căptușit cu hârtie în carte legată de mână - 308-9

Oxford University Press - vezi sub University Press, Oxford

p

ambalare - acoperirea cilindrului de presare - 221 223 adâncimea paginii de setare 33, împărțire în 41, dimensiunea de 299: titlul paginii 136: paginare 191 274: numărul paginii 137-9, poziția 24 și zona de text 109-10, în lista de cuprins 188 și lista de ilustrații 190 și preliminarii 191-2 și anexe 192 și cerneală 225 și margini 226 și ilustrații 274 și aspect 363

hârtie - vezi și antic, artă, barita, cartuș, croma, acoperit, înaltă, lucrat manual, imitație de artă, India, așezat, finisat la mașină, artă mată, hârtie de ziar, offset, dimensiuni foi, super calandrate și mutare - 283 -304, granulație 18 și caractere 68 70 П2 231 și vrac 69 și amprenta 71 221-2, tendință modernă în 105 și frontispiciu 176 și colofon 198 și bloc de linie 204 și semiton 205 231, și dovezi 209, și tipografie 210-1, și sângerări 218-9 266, și cerneală 223, și offset 235 și culoare 246-7 253-4 258 și ilustrație 263 272 278 316, partea greșită a dublu sârmă 290 296-7, și legare 306 313 326 332, și jachetă

339 341, și retipăriri 340 370, și costuri 353 357-8, și exemplare 363 paragraf mark- tJI -119: paragrafele 5 n.

parchmcnt 297 parcntheses - () - 123 particulars - vezi sortimente speciale Penguin Books 22 153 333 perfect - formă de legare în care paginile separate sunt lipite între ele pe o margine: de asemenea iinsemt binding - 306 332

perfector - presă care perfectează sau imprimă ambele fețe ale foii în timp ce aceasta trece o dată prin presă - 223 229-30 296 360 Perioada Old Style 98 404-7

Perpetua 99-100 396-407, bold 65, folosirea notei 86, italic 106, exemplele 130-1 152

Phoenix House 183 foto-compoziție 59-61 231 fotografii și gravură 242 și tăiere 270,

și plasarea 272 și reproducerea tonului 280 și costă 356

fotogravura - proces de imprimare de pe o suprafață pregătită foto-mecanic în care cerneala este conținută în celule încastrate - 239-42 și foto-compoziție 60 și tipul 72 81, utilizarea 243 și culoarea 245 253-5 și compensarea 272 și ilustrație în linie 278 și ilustrația ton 279 și reproduceri 280, hârtie pentru 284 297 301 și jachetă 341

fotolitografie - procedeu de imprimare din

suprafață plană pregătită fotomecanic, pe care zonele de imprimare sunt grase și zonele care nu sunt imprimate sunt umede - 233-8 și tipul 71-2 81, utilizarea 243 și culoarea 245 253-5 și ilustrația autografică 276-7 și linia ilustrația 277-8 și originale transparente 279 și caligrafie 281 și hârtie 284-5 300-I și pânză 322-3 329 și jachetă 340 și dovezi 363-70

Fotonul 60-I

pica -aproximativ 12 puncte: ca 12 puncte, folosit ca unitate de măsură tipografică - 32 Pickering, William 87 97 Pilgrim i 04 396-407

pitch-line - linie de-a lungul patului de presă pentru a arăta cât de departe se poate extinde suprafața de imprimare fără a murdări clemele - 227-9

plamgrafic - vezi procese de suprafață

Plantin 81 396-407, înălțimea x de 70 și hârtia 71, folosirea notei 86 și Times 102, proporții de 106 și versetul „9, exemplele 128 130-1

plăcuță, ilustrație tipărită separat de text

- 314-6, numerotarea 138 274, și lista ilustrațiilor 190, și colofon 198, și hârtie 293 297 303 358, și impunerea 311, pliere 316, și estimare 360, și tenacitatea 370 : metoda de netezire a hârtiei - metoda de netezire a hârtiei suprafata -291-2 295: vezi si placa de albus, placa duplicata

presă cu plată - presă care reunește hârtia și suprafața de imprimare ca suprafețe plane

- 225-6 228

joacă 105 ï 19 123 247

poezie - sec vers

punct: în punctuație, 105 188: în măsură --01383", sau aproximativ o șapte secunde de inch, unitate de măsură tipografică - 32 93

Poliphilus 79 396-407, folosirea notei de 86, proporții de 106, exemplul 264-5: vezi și Blado

Pollard, Alfred 92

portret - format sau ilustrație mai adânc decât lat- 16

pozitiv 202 236-7 240

Post - dimensiune hârtie, I5l"x 19" - 13 pott-paper size, I2f'x 15V: și pot-14 cărți de rugăciune 140

pagini preliminare - de asemenea preliminare - 171-99, și măsura ï 10, și numerele paginii 138 și semnăturile 139 și marjele 166, tipărirea 191 și impunerea 3I2 și dovezile 369

presa (masina) -vezi sub tipar: presa privata 24 22I

presare 33I pressmork - sec si imprimare - & Aldine tip

78 și Garamond 82 și hârtie I06, 303 și hârtie realizată manual, 295 și culoarea 366-7 culori primare 408-10

imprimantă și dispozitiv 182, de lucru, imprimante generale și color 148 366-7 și prelims 191 și colofon 197 și hârtie 206 și dovezi bloc 209 369 și impunere 217-9 și colotip 239 și cerneală 250 și culoare 258 blocurile 253 și jacheta 338 și turnarea 345 347 și chiar lucru 349 și ratele de scară 351 359-60 și estimarea 355 și hârtie 358, alegerea 365-7 și exemplarele 367-8

imprimare - sec, de asemenea, imprimare, cerneală și tipărire - imprimare fină 72 și bloc de linie 204, prin tipărire 210-31, din piatra 233, în culoarea 254-5 257--<), și sângerare 266, și hârtie 287, & filigran 290 și hârtie India 297 și costuri 359-60: mașină de tipar - vezi și rotativ, perfector și platan - cilindrul 17-21 227-30 și impunerea 219-20 și pregătirea 220-2, cilindru opritor 226, două revoluții (Michle) 226-30 și dimensiunea foii 299 și capacitatea 348 și estimarea 360: procese de imprimare și tip 70, tipărire 210-31 și frontispiciu 176, foto-litografie 232-8, colo-type 238 -9, fotogravură

239-42, serigrafie 242, alegere 243, și culoare 245, și ilustrație în linie 277-8: deteriorarea suprafeței de imprimare de 70 106 138 208 211-2 214 236 239 242, & 25 tipografie 200 214, tip ca 210, duritate 216, suprafață de 217 și pregătire 220-2 și cerneală 223 și capacitate de presare 228 și culoare 249 410, grafică automată 276 și ilustrație 277

camera de gravare de proces pentru 201 și hârtie 206 și culoare 250 253 258 și rate de scară 351 356-7 367 și dovezi 369

prnof 369-70, corecții la 11, slip, bucătărie, pagina 41 136 369, & turnare în linie 50, & Monotype 57, reproducere 59 237 356 370, înainte de retipăriri 191, & index 195, & blocurile 201, & tip 201, și culoare 253 256-9, progresiv 258 și ilustrație 266, cost de 355, publicitate 355 și lectură 365-6, editorul gravor 369 și dispozitivul 182, și preliminarii 191, și mulțumiri 194, și taxe de prelucrare colofon 197, 230, și filigran 290, și jachetă 336-7, și chiar de lucru 349, și specimene 368 tragere - vezi pulpa 283-9

poanson - caracter gravat în relief în material dur pentru formarea matricei prin lovire în material mai puțin dur - 31 43 99

punctuație 39 și spațiere 54, semne noi 105 și spațiere între cuvinte 113 și stil 126-8 și index 195 și specimen 368

Pyke, nota RL 67

Q

quad, quadrar, în compoziție, vezi sub em și en: quad ca dimensiune hârtie 18 138

legat în sferturi - legat cu cotorul într-un material și restul acoperirii în altul - 309 325

quarto - zonă de pagină! cel al foii de bază - definit 15, utilizarea 19 22 și 2 coloane 20 69 124 și pliere 313

quire - o douăzecime parte dintr-o ramă, de obicei 25 de coli: de asemenea, secțiunea - 139

pană - pană pentru blocarea în urmărire - 42 217 cotații 123 125 129-32

citate 125 127 129

R

Rafio 154

benzi înălțate 307 : inițial ridicat 140

cititor și pagina de titlu 184 și lista de conținut 187 și text introductiv 190-1, și mulțumiri 194-5, și numerele figurilor 274 și legendele 275 și plăcile 315: metode de citire a 112 și justificarea 116, cu voce tare 119 și versetul 121 nota și extrasele 129 și notele 133 și titlurile 135-6

ramă - un pachet de hârtie, de obicei cuprins între 484 și 516 coli - 357 360

relegare 23 139 266 314

procese de adâncitură - tehnici de imprimare, cum ar fi fotogravura, în care cerneala este conținută în adânciturile plăcii de imprimare sau cilindrilor - 23942 și tipul 106 și culoarea 255 și ilustrația 276-7

recto - dreapta (pagina) - 26 177 273 316 reducere 269-72 277-9

referință, cărți de 119 123-4 135-6 323: note de referință 38-9

interval de reflexie - gama de radiații luminoase reflectate de o suprafață - 250-1 254 410

registru - poziția relativă a 2 sau mai multe imprimări - și pregătire 22, și perfectori 230 și culoare 247-9 256-8, mărcile 256 și hârtie 300 și estimarea 360 : registru - marcator de carte - 319-20

suprafața de retipărire și imprimare 210-1 214 și în vrac 340 și impunere 359 și calitate 370

reproducere, reproducere a unui 280, dovadă237 356 370

retușare - ajustați manual foliile fotografice în timpul procesului - lucru în linie 202 și fotolitografie 236 și gravură 243 și culoarea 252-3 și tonul 280, motiv pentru 408

invers - în proces de gravare, întoarceți de la stânga la dreapta sau de la negru la alb prin mijloace foto-mecanice - 201-2 279 337

river - mai multe spații de cuvinte adiacente în rânduri succesive de tip - 113

Riverside Press (din America) nota 87

Rogers, Bruce 77 85-7 147 182-3 373 role și tip 138, fantă 224 și cerneală 225 și pitchline 228 și gravură 240

romain du roi 91-3

roman - tip vertical așa cum este folosit pentru textul cărților în Marea Britanie etc. - definit 36, înclinat 36 49 100-1 I03-4 Io6, dezvoltarea 75107 și italic 40I

Romulus 20-I IOI 105 I20 I 55 I65 396-407 Rosari I46

Rosner, Charles 335 nota

presa rotativa - presa in care hartia si suprafata de imprimare arc ambele montate pe cilindri -229-30: fotogravura rotativa -vezi fotogravura

Rotofoto 60

rotunjire - modelarea spatelui cărții într-o curbă convexă - 308 318 332

regal - dimensiunea hârtiei, 2o"x 25" - i 3 16

cauciuc 276

regulile I44-5, în turnarea liniilor 51, în punctuația I27 și notele I32 și titlurile 137 și pagina de titlu 184, exemplul 149 și 2 coloane 195

Ryder, Jolm 183

s

Salter, George 46: Salter, Stefan 163 sans-serf - tipare fără serif - exemplu 28-9, definit 66, & Romulus IOI I55, & text io9, pentru coloana vertebrală 330

SC - vezi supercalendered Sclineidler, FHE 156 manuale școlare 66 68 I11

Scotch Roman 90 96-7 132 396-407 scraper-board 278

ecran - transparența astfel stabilită încât, la trecerea prin el, tonurile sunt împărțite în puncte de diferite dimensiuni-205-7, și imprimare 231, și fotolito 235 238, și colotip 238, și gravură 240-2 și culoare 252-3 255, & reducere 270, & opera artistului 277, & ilustrații în tonuri 280 316, & pânză 329

script - de obicei, un tip bazat pe un scris de mână folosit pentru prima dată după inventarea tipografiei - I55

secțiune -o foaie tipărită după pliere: de asemenea coala - părți de 14-5, definit 13 și numerele de pagină 139 și impunerea 218 311, poziția ilustrației în 262 31 i 315-6 și numărul de pagini 299 313 și cusut 317 , inserție 33I-2, continuu 332 și aruncare 348, dimensiuni neuniforme 349 : titlul secțiunii - titlul care se referă la secțiunea de text de jos - I36

marginea 321

semi-bold 41, in line-casting 49 i 02, pe Monotype 58, Romulus IOI, italic 103

serie - set de izvoare legate între ele în design, dar clasificate în dimensiune - 39 50-1 132 395 serif - cursă terminală mică la sfârșitul cursei principale -34-5 65-6: serf de sus - serif în partea de sus a cursei principale - 34-5 88 9I-2

set - cu '.Ith de tip peste tijă: în tip Mono,

lățimea în puncte de caracter de 18 unități - definit 32-3, Monotip 52-4, alternativă 58 și dimensiune aparentă 70 și măsura i 12, 119 și aruncare 347 și măsurători 396-7 compensare - imprima de pe o suprafata imprimata, ca pt

exemplu de la o foaie tipărită la următoarea foaie din grămada de pe tabla de livrare -223 227 230 272

cusut 310 317-8 331-2 sexto - pagină a cărei suprafață este o șesime din cea a

fișa de bază - 16 19

umbrire - îngroșarea treptată a cursei curbe pe măsură ce se întoarce de la aproximativ 45° (în fiice vechi etc.) sau de la orizontală (în modern etc.): de asemenea, stres - 34 65-6 88-9 9I

Shakespeare Head Press 247

tijă - corp principal de tip care se ridică

suprafața de imprimare la înălțimea corectă - 32 de coli - vezi secțiunea: dimensiunile foilor, principal 13-4,

multiplu I7-8, proporții 21 și registru 222, și apăsați 227-8, și pagina 299, și scări de tipărire 360 : marcaj de coală - imprimarea celor două fețe ale foii din două forme diferite, de asemenea lucrare și înapoi - 217-8

literă scurtă - literă mică fără extensie - dimensiune pe corp 33, importanța lui 37 și spațiu interliniar 118 și margini 266 272 : linii scurte 369

umăr cap 135 show-lhroiigh 187 side-head 134-5 168 semnătură - literă care distinge fiecare secțiune

din urmatoarea: si sectiunea -13 15 137-9 369

serigrafie - proces de imprimare în care cerneala este periată printr-un șablon sprijinit pe un ecran - 242 256 329 339 341

Simon, Oliver 125 note, 171-2 177 187 dimensiune - rezistent la apă și ulei adăugat pe hârtie -

297-8, animal și 116 291 295 și litho MF

296-7 și durabilitate 301 slip-case 342-3 slitting 227 slug - linie de tip turnat cu o singură injecție

din metal - 44-5 212

capital mic 129-32, definit 36, în turnare în linie 48-9, înclinat 49 83 85 IOI 104-5 133 și inițialele 140 și jumătatea titlului 173 și cuprinsul ï 88 și roman 402

spațiu - bucată de metal dreptunghiulară, mai mică decât înaltă tipul, pentru adăugarea de spațiu între cuvinte și litere: vezi și justificarea, spațierea literelor și spațierea cuvintelor - definită 33, dimensiuni 35-6, în setare manuală 41 57-8 , benzi spațiale 44 49-50, în turnare în linie 49-50, fix 50 55, variabil 51 55-6, pe Monotype 55-6 și fiting 66, și afișaj 143 164-6, alamă 143, în creștere 210, & electrotyping 2u 214, & layout 364, & specimen 368, & proof 369 sortări speciale - alte caractere decât cele normale

alcătuirea unei fântâni: și accente, arbitrare și particularități - definite 39, exemplu 46, în line-casting 48, pe Monotype 58, serie cu 97-8 102, în viitor 104 exemplare 345 347 363 367-9 spectru 246 249 408 410: Spectrul (tip)

104 396-407 _

cotor și decor 168 și titlul 174-5 și legarea 308-9 și confecționarea carcasei 324-5 și inscripția 329-30, a jachetei 337-8 și manechinul 369 și hârtie 370

Presă în spirală 100

bobină 51-2

pătrat - marginea carcasei care iese dincolo de marginea paginii -308 325

dovleac - răspândirea cernelii în afara zonei de contact dintre hârtie și suprafața de imprimare - 71 105-6 236 252-3

tulpină - vezi cursa principală

Stempel Foundry 84-5 148 stencil-sec, de asemenea, ecran de mătase- 242 251-2 Stephenson, Blake & Caslon 86, & Georgian

90, & Dell 94, & Pilgrim 104, & Fry's Ornamented 146, & Chisel 1 55 stereotipuri - pregătirea suprafeței de imprimare duplicat prin intermediul matriței presate și turnare -& tip 70 81 106 212-3, & reimprimari 211, & nichel-facing 213 și crom 213 și duritate 214, exemplu 215 și cerneluri pentru acuarelă 252 și culoare 258 și blocare 326

Stevens Shanks 146 cusătură - sec cusătură mecanică 331-2 piatră, impunătoare 217, litografică 233-4 237 254: Stone, Reynolds 183

paie 284-5 292 296: placă de paie 321 stres - subcap de umbrire sec 134 368 hârtie supercalandrata dată cu un finisaj neted prin calandrare separată - 206 223 291-2 297

procese de suprafață - tehnici de imprimare în care suprafețele de imprimare și cele neimprimate sunt în același plan: vezi colotip și fotolitografie - 232-9, & tip 106, și hârtie 290 296 301

swash - litere înflorite, suplimentare față de izvorul literelor obișnuite - definit 39, Granjon 8o, Garamond 82, georgiană 90, Lutctia 90

T

Tagliente, Giovantonio 78 coada - piciorul paginii - 14 benzi 313 317-9 compoziție text 31-42, tipuri pentru 62-107, principii de proiectare 108-124, zona la pagina 109-10 134 267 272 275, detalii design 125-41 , importanța lui 142, introductivă

190-2, prima pagină din 192, și culoarea 247, și ilustrația 266, pe sacou 336-8 : manuale 24 187

legat în trei sferturi - legat cu colțurile și cotorul acoperite într-un material, restul copertei în altul, primul material fiind folosit mai generos decât la semilegatură -309

Times Net» Roman 102-3 396-407, exemplu de 39 i 17 128, x-hcight 70 și hârtie 71, popularitate de 86 note, Hcver Titling 103, design de 105 și punctuație 128: Times, The 97 102

tint-see stipple mecanice

vârf înăuntru - se fixează în secțiune prin lipire de-a lungul unei margini - 176 315: vârful 011 -se fixează în exteriorul secțiunii prin lipirea de-a lungul unei margini - 172 3 1 3 titan - agent de albire pentru hârtie - 287

296

pagina de titlu 180-6, fonturi pentru 143, exemple 147 149 157 165 167 174 178 181 185 și spațiere 164, și margini 166, și ornament 168, și endpapcr 172, și fiicing page și fața 17, dublu-17 , și dedicație 177, spatele 186-7, lista de conținut pe 190, culoare pe 246-7 și jacheta 340

titluri - doar izvor de majuscule, fiecare ocupând aproape tot corpul - 58 79 148 152

instrument - imprima coperta cărții cu instrument încălzit -309-310

vârfuri (5 cozi - sec. pagini preliminare și pagini din spate

transferul 234

tranzițională - tipar al perioadei de tranziție între fața veche și cea modernă, cu serifuri superioare oblice și stres vertical - 88 domeniul de transmisie - gama de radiații care trec printr-un obiect transparent - 408 trim de ilustrații 267-272 : în legare - tăiat şuruburi cu cuţit circular - 311-2 318 Tschichold, ian 167 ti»o-sidedness 288 290 301 tip definit 32, mărimi 40-1, turnătorie 50 144, tipărire de la 210-2 230-1,

& aluat 211, duplicat 212, duplicat & imposition2i7, &photo-litho 236, & colotypc 239, & gravure 242, & serigrafie 242, & culoare 248, & ilustrație 278, & hârtie 296-8, & blocare 326-7, & pânză 329, & coloana vertebrală 330, & literă 336, în picioare 356 359, măsurători de 395402: tipar și margine 26, condensat 41 și Monotype 54-5, alegere pentru text 62-107, disponibilitate 63-4, design de 64-70 104-7 ii i , măsurarea 68, dimensiunea aparentă de 69-70 ii 1-2, utilizarea lui 70-2, clasificarea 76 și lizibilitatea 109, dimensiunea i 11-2, pentru versetul 119 și 2 coloane 124, amestecarea 153 și colophon 198, & make-ready 221, & duplicare 231: tehnica de tip-fondare 31-2, & Garamond 79, în Marea Britanie 85, turnătorii active

tip (continuare)

145-52: Typefoundry Amsterdam 148 154 156: type-lieiglit -0-918" în Marea Britanie -32 216 220-1 : type-metal - vezi metal typescript 9-12, scurt 24 și jacket artist 340,

& eliminarea 344, copie bună și proastă 345 355 sarcini tipograf de 7-8, & stil & ponctua-

125-6, și afișaj 142, și scris de mână ï 56, și colofon 197, și culoare 245, și ilustrația 260-2 266 277-8 și caligrafie 281: tipografie culoare în 246-8 și ilustrația 263, recompense de 333

u

uncial 88

substrat - aduceți până la înălțimea tipului și faceți să stea pătrat prin lipirea hârtiei pe suportul blocului - 220-1

subliniere - vezi legenda

Perla Unirii 146

unitate - în Monotype, unitatea fundamentală este o optsprezecea parte dintr-un punct și toate caracterele sunt turnate în seturi care sunt multipli ai acestei unități fundamentale - 52-4, adăugând 55, 128 și punctuația 128, în afișajul 143, & set 396: cost unitar - cost per copie - 351-4

University Press, Cambridge 83 89 125 146: University Press, Oxford și tip înălțime 32, corpuri vechi la 57 și chineză 59, stil case la 125, material tipografic la 148 legături necusute 306 332

Updike, Daniel Berbeley 56 73 85 112 372 majuscule - majuscule - 36

Upton, PGB 314 319 322 324

v

Van Dijck 83-5, 396-407, majuscule mici de 37, exemplu 56, & Caslon 85 87

Van Krimpeti, Jan și Van Dijck 83 și Lutetia 99, & Romulus 101, & Spectrum i o4, & punctuația 105, & cancelaria 106, & versetul 120, & Open Capitals 150-1 155, & Lutetia Open 155, exemplele 20- 1 165 lacuire 296 342 velluti! 297 323

venețiană - tipografii bazate pe tipurile romane concepute înainte de 1495, de obicei romanul lui Jenson, și având majuscule până la linia ascendentă și trase transversală oblică până la e - 77-8

versetele 119-22 și formatul 21 și marginile 27,

tastați pentru 67 și măsurați nr, exemplele 20

121 150-1, în drama 123, & cast-off 348 verso - mâna stângă sau spatele paginii - 26 177 Vigneta victoriană 90 208

w

Walbaum 93-4 396-407, utilizarea notei 86, exemplu 127, serie diferită 153

Warde, Beatrice 82 ιoί 113

Warde, Frederic 77

urzeală de pânză 321-3, de scândură 313 321 331 matermark 285 289-290 293 bătătură 321-3

Inițialele Weiss 152 269

Wharfedale - presă cu cilindru de oprire - 226 228 spate alb - calitate ieftină de pânză - 322 Whittingham, Charles 87 97

Williams, Wightman 264-5

Wilson, Alexander 89 96

fir 288-9 296

Wolpe, Berthold 152

lemn: în fabricarea hârtiei 284-5, chimic 2856 292, mecanic 285-6 292 296, sulfit 285 292 296, folosirea 303: tăiat în lemn 213-4 252 276: gravura de spirit 271, 276-276 & imprimare 214, exemplu 215, & culoare 252, & scraper-board 278

cuvânt-spaciiig 113-5, și justificarea 116, și potrivirea 118, și versetul 119-120, în afișaj 143 164-5, și titlul dublu răspândit 180, și aruncat 346, și specimene 368

lucru CS spate - vezi fisa de lucru

lucru CS tum - vezi lucru pe jumătate de foaie de lucru, eren - 196 348-9

purtat - hârtie făcută sub un dandy având o plasă diagonală fină - 93 289 296

wrapper - sec jacheta

wrap round - înfășurați plăci secțiune rotundă - 3 i 5

X

x-heiglit - înălțimea literelor scurte în font - definit 33 și limbi 64 și lizibilitate 68 și dimensiune aparentă 70 111 și spațiu interliniar 118 sau fonturi mici 195 și aspect 363 și măsurare 395-7 399-401

z

zinc 202 207 214 234

zinco - vezi block & line-block

IMPRIMAT IN

MAREA BRITANIE LA UNIVERSITY PRESS OXFORD DY CHARLES BATEY PRINTER LA UNIVERSITATE